This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Schloeßmann's Bücherei

DOVER-HARVARD LIBRARY
AH 4YQ6 B

Für das christliche Haus

# Geschichte der geistlichen Musik

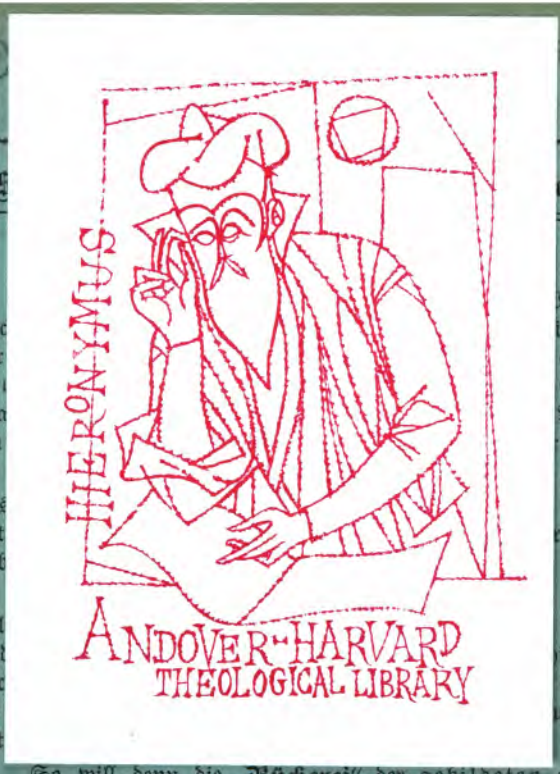
von

Hermann Barth

Hamburg
Schloeßmann's Verlagsbuchhandlung
(Gustav Fick)

776
284g
Digitized by Google

B20
776
B284g




So will denn die „**Bücherei**" der gebildeten evangelischen Familie dauernd wertvollen Stoff zu ernster Belehrung und genußreicher Unterhaltung darreichen, zu dem sie gerne greift, wenn sie am Familientisch beim Lampenschein zu traulicher Gemeinschaft zusammenrückt.

---

Bisher erschienen folgende Bände:

Band I:

**Geschichte der evangelischen Kirche.**

Von D. theol. G. Buchwald.

Band II:

**Geschichte der geistlichen Musik.**

Von H

Digitized by Google

Im Frühjahr 1903 erscheinen:

Band III: **Geschichte des evang. Kirchenliedes.** Von Sup. W. Nelle.

Band IV: **Geschichte des Gustav-Adolf-Vereins.** Von Pfarrer D. theol. von Criegern.

Ferner sind in Vorbereitung resp. sind in Aussicht genommen:

**Im Reiche der Natur.** Anregungen zur christl. Vertiefung der Naturerkenntnis. Von Lic. E. Pfennigsdorf.

**Bilder aus der Geschichte der bildenden Künste.** Von Martin Pfannschmidt.

**Geschichte der deutschen Literatur.** Von Prof. Dr. G. Boetticher.

**Geschichte der Erweckungsbewegungen.** Von P. E. Bunke und P. O. Brüssau.

**Geschichte der Äußeren Mission. Geschichte der Inneren Mission.** Von Pastor O. Brüssau.

**Geschichte des evangel. Bundes.**

**Geschichte der christl. Sekten.**

**Geschichte der Judenmission.**

**Geschichte der außerchristlichen Religionen.**

**Deutsche Geschichte.**

U. v. a. m.

---

## Erscheinungsweise und Preis der Bände.

Die Verlagsbuchhandlung beabsichtigt alljährlich 3—4 Bände in geschmackvoller Ausstattung meistens mit reicher Illustrierung in einem Umfange von ca. 15 Bogen erscheinen zu lassen.

**Der Preis des einzelnen Bandes beträgt M. 2.**

Außerdem wird ein

**Abonnement**

eröffnet auf je 10 hintereinander folgende Bände (die Reihenfolge der Erscheinung der Bände muß sich die Verlagsbuchhandlung vorbehalten). Der Preis stellt sich im **Abonnement auf M. 1.75** pro Band, verpflichtet aber zur Abnahme der betr. 10 Bände.

Bestellungen auf Abonnements nimmt jede Buchhandlung entgegen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Die heilige Cäcilie.
(Nach Rafael.)

Digitized by Google

Schloessmann's Bücherei für das christliche Haus.

Band II.

# Geschichte

der

# geistlichen Musik.

Von

**Hermann Barth,**

Verfasser von Johann Sebastian Bach.

**Hamburg.**

Gustav Schloessmann's Verlagsbuchhandlung

(Gustav Fick.)

1903.

Digitized by Google

Digitized by Google

776
B284g
ANDOVER-HARVARD

# Inhalt.

Seite

Einleitung . . . . . 5

**Erster Hauptabschnitt. Die geistliche Musik des Mittelalters.**

1. Ambrosius . . . . . 7
2. Der gregorianische Kirchengesang . . . . . 8
3. Festlegung des gregorianischen Gesanges in Notenschrift und Singeschulen . . . . . 12
4. Guido von Arezzo und seine Verbesserungen der Notenschrift . . . . . 13
5. Hucbald. Beginn der Mehrstimmigkeit . . . . . 14
6. Die Kontrapunktisten der ersten niederländischen Tonschule 17
7. Die zweite niederländische Tonschule . . . . . 20
8. Hymnen und geistliche Volkslieder des Mittelalters . . 24

**Zweiter Hauptabschnitt. Die Höhe des katholischen Kirchenstils.**

1. Palestrina . . . . . 28
2. Zeitgenossen Palestrinas . . . . . 34
3. Geistliche Dramen des Mittelalters . . . . . 35
4. Orgel und Orgelspieler . . . . . 37
5. Orlando Lasso . . . . . 40
6. Der deutsche geistliche Volksgesang . . . . . 43
7. Die Ausläufer des Kirchenstils in Italien . . . . . 45

**Dritter Hauptabschnitt. Der Einfluß der Reformation auf die geistliche Musik.**

1. Luther und das Kirchenlied der Reformation . . . . 51
2. Weiterbildung des evangelischen Kirchenliedes nach Luthers Tode . . . . . 54
3. Einfluß des evangelischen Kirchenliedes auf den Gesang im katholischen Kultus . . . . . 59
4. Heinrich Schütz . . . . . 62
5. Orgel und Orgelspiel . . . . . 64
6. Niedergang der geistlichen Musik im siebzehnten Jahrhundert . . . . . 70

**Vierter Hauptabschnitt. Die Heroen protestantischer Musik.**

1. Georg Friedrich Händel . . . . . 79
2. Johann Sebastian Bach . . . . . 87
3. Sebastian Bachs Söhne und Schüler . . . . . 96

Digitized by Google

Seite

**Fünfter Hauptabschnitt. Die großen Wiener Meister und ihre Zeit.**

1. Vorläufer der Wiener . . . . . 99
2. Christoph von Gluck und sein Einfluß auf die Tonkunst 102
3. Nachfolger Glucks . . . . . 105
4. Joseph Haydn und das Wesen seiner Musik . . . . 107
5. Protestantische Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts . . 113
6. Wolfgang Amadeus Mozart . . . . . 116
7. Ludwig van Beethoven . . . . . 124
8. Nachlese von Zeitgenossen der Wiener Meister . . . 130

**Sechster Hauptabschnitt. Die Romantiker in der Musik.**

1. Franz Schubert . . . . . 133
2. Ludwig Spohr . . . . . 137
3. Karl Maria von Weber . . . . . 139

**Siebenter Hauptabschnitt. Mendelssohn, der Klassiker aus der Zeit der Romantik** . . . . . 142

**Achter Hauptabschnitt. Die moderne geistliche Musik und ihre Vertreter.**

1. Robert Schumann . . . . . 149
2. Dem Klassischen zuneigende Komponisten . . . . . 151
3. Ferdinand Hiller . . . . . 152
4. August Eduard Grell . . . . . 153
5 Karl Löwe und Franz Lachner . . . . . 155
6. Nachfolger Mendelssohns . . . . . 156
7. Komponisten modernen Geistes . . . . . 157
8. Musiker mit vermittelnder Richtung . . . . . 159
9. Robert Franz . . . . . 160
10. Andere Komponisten mit neutraler Stellung . . . . 161
11. Oratorienkomponisten . . . . . 162
12. Johannes Brahms . . . . . 163
13. Hektor Berlioz . . . . . 165
14. Franz Liszt . . . . . 167
15. Aus der neuesten Zeit . . . . . 169

**Schlußabschnitt.**

1. Bestrebungen zur Hebung der geistlichen Musik in der Neuzeit . . . . . 172
2. Die Orgel im letzten Jahrhundert . . . . . 175
3. Das Kirchenlied, jetziger Stand und Ausblick in die Zukunft . . . . . 177

Namen- und Sachregister . . . . . 181

Litteraturangaben . . . . . 185

Digitized by Google

# Einleitung.

Unsere Musik ist im großen und ganzen eine auf dem Boden der Kirche erwachsene Kunst. Wohl gehn einige ihrer Wurzeln hinüber in altisraelitisches und griechisches Erdreich, immerhin aber ist die Tonkunst erst durch die Kirche das geworden, was sie ist.

Es ist an dieser Stelle ausgeschlossen, auf das einzugehn, was die alten Völker Vorbereitendes geleistet haben. Ueber die Musik der Israeliten haben wir ohnehin keine genügenden Nachrichten, und was über die althellenische Tonkunst gesagt wird, ist recht unsicher und in Kürze gar nicht zu behandeln. Es fragt sich aber sehr, ob das, was die übrigen Nationen außerhalb unserer Kulturentwicklung hervorgebracht haben, irgendwie als Musik in unserem Sinne zu gelten hat.

* * *

Bis gegen Ende des Mittelalters fast nimmt die geistliche Musik den größten Raum in der Tonkunst ein, die Musik steht hauptsächlich im Dienste der Kirche, dort sind ihre Pflegestätten, dort die Leute, die sie in Theorie und Praxis weiterbringen; auch die Melodien der Volkslieder gehn zumeist auf kirchliche Weisen zurück, knüpfen an kirchliche Gesänge an; das Volk entnahm seine Melodien den Tönen, die es in den Gotteshäusern hörte. Die Kirche beherrschte Leben, Denken und alle künstlerischen Erscheinungen.

Die ursprüngliche Musik ist lediglich Gesangmusik. Die menschliche Stimme ist das edelste und ausdrucksfähigste

Digitized by Google

Tonwerkzeug, dieses Bewußtsein bewirkte die bevorzugte Stellung des Gesanglichen in den ersten Jahrhunderten bis tief in die mittlere Zeit hinein. Die Instrumentalmusik war im Gotteshause durchaus verschmäht, wie wir aus sicheren Nachrichten bei den Kirchenvätern wissen.

Vorbildlich für den kirchlichen Gesang aber wurde die orientalische Kirche. Der älteste Gesang war hier, wie wir u. a. auch dem Berichte des jüngeren Plinius, des Statthalters von Bithynien unter Kaiser Trajan (98—117), entnehmen können, ein Wechselsingen zwischen Vorsänger und Gemeinde. Es mag ein einfaches recitationsartiges Singen gewesen sein, Genaueres vermögen wir nicht anzugeben; jedenfalls war der Gesang einstimmig und ohne Begleitung. Nur die Fülle der Begeisterung, mit der diese an sich einfachen und schmucklosen Weisen der Urkirche angestimmt wurden, erhob sie über das Alltägliche und Monotone hinaus und verlieh ihnen Hoheit und Würde.

Digitized by Google

Erster Hauptabschnitt.

# Die geistliche Musik des Mittelalters.

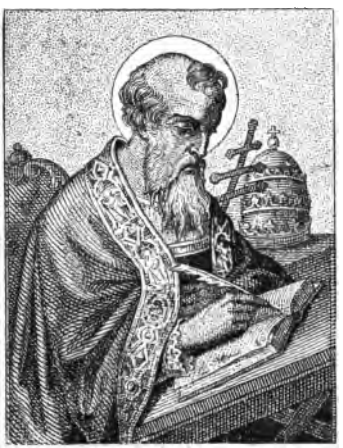
## 1. Ambrosius.

Die geistliche Musik des Abendlandes knüpft an den Namen des Ambrosius an († 397). Dieser, als junger Staatsmann in Mailand durch plötzliche Volksgunst auf den Bischofssitz erhoben, führte den Wechselgesang des Orients endgültig in der Westkirche ein. Er gestaltete hierdurch den Gesang, der bis dahin im Abendland einigen Vorsängern anvertraut gewesen war, lebendiger, der Gesang wurde wirkungsvoller, hinreißender, so daß ein Augustinus sagen konnte: „Wie oft habe ich geweint bei diesen Tönen!" Besonders hervorzuheben aber ist, daß Ambrosius die ganze Gemeinde zum kirchlichen Gesang heranzog; einen Gemeindegesang wollte er erzielen. Er selbst schuf Hymnen für die Kirche, die durch Schönheit und Glaubenskraft sich auszeichnen. Sicher stammen nicht alle von den unter seinem Namen überlieferten alten Kirchengesängen von ihm her, und manches ist ihm, dem großen Begründer dieser Gesangsart, später untergeschoben worden. Der Kirchenvater fand auch allenthalben viele Nachahmer.

In den durch Ambrosius somit hervorgerufenen Gemeindegesang drangen im Laufe der Zeit, während die ursprüngliche Schlichtheit hinsank, allerlei Verzierungen und Künsteleien ein, und er verfiel der Entartung. Es herrschte auch keine Uebereinstimmung in den einzelnen Gemeinden, die verschiedenen tonangebenden Sänger änderten nach

Digitized by Google

Laune und Willkür die alten Weisen. Es ist daher erklärlich, wenn um das 7. oder 8. Jahrhundert herum hier eine Gegenbewegung auftrat, die in der gregorianischen Gesangsweise ihren Ausdruck fand. Diese Gesangsart ist einem der ersten Päpste mit dem Namen Gregor zuzuschreiben, wobei ungewiß ist, an welchen von diesen wir bestimmt zu denken haben.



Gregor I.

Die Ueberlieferung nennt Gregor I., den Großen (590—604), und die Sage stellt ihn dar, wie ihm die Töne für seine verbesserten Gesänge vom Himmel eingegeben wurden.

### 2. Der gregorianische Kirchengesang.

Wir sind nicht bestimmt unterrichtet, worin eigentlich die Verbesserung des Kirchengesangs damals gegenüber der Art des Ambrosius bestand, nur soviel ist sicher: jene Zeit ordnete einheitlich die ganze gottesdienstliche Feier, wie sie im wesentlichen heute noch in der römischen Kirche gültig ist, die Abschnitte, die in den einzelnen Teilen der Messe zu singen waren, wurden festgelegt und die Gesänge selbst in würdevollem, der Heiligkeit des Aktes angemessenem strengem Stile aufgesetzt. Ihre Ausführung aber überwies man, um einen tadelfreien und schicklichen Vortrag zu sichern, einem geschulten Priesterchore, die Gemeinde trat zurück: daher der Name Choralgesang für diese liturgischen Weisen der katholischen Kirche. Es spielten allerdings bei der neuen Bestimmung auch noch andere Gründe mit: die Auffassung von der kirchlichen Feier neigte nämlich immer

Digitized by Google

mehr zu einem Geschäft des Priesters, bei dem die Laien nur als durchaus entbehrliche Zuschauer zugegen waren.

Man unterschied dabei für den liturgischen Gesang acht Kirchentöne; das waren aber nicht Tonarten in unserem Sinne, also gleiche Folgen von ganzen und halben Tönen, bloß in verschiedener Höhe, mit verschiedenen Ausgangspunkten, sondern es waren in der Folge der Tonabstände ganz ungleiche Tonleitern. Nehmen wir unsere einfache Reihe ohne Versetzungszeichen:

c d e f g a h c

und erweitern diese nach oben und nach unten hin, alsdann wählen wir aus dem so gewonnenen System mannigfache Oktavenausschnitte, indem wir diesen oder jenen Anfangston zu Grunde legen: so erhalten wir auf diese Weise ungefähr ein Bild, wie sich die alten Kirchentonarten zu einander verhielten. Jede hatte ihre eigene gewisse Art und ihren eigenen Charakter. Die ganzen, die halben Töne lagen niemals gleich, und manche durch den Gebrauch der Jahrhunderte an den einzelnen Tonarten haftenden, eigenen Wendungen der Melodien zeichneten jede für sich aus.

So ergaben sich die folgenden sogenannten Kirchentöne oder Modi, die man der Reihenfolge gemäß von eins bis acht zählte. Die Namen dorisch usw. sind erst später aus dem altgriechischen System übernommen worden, ohne daß sie sich mit dem decken, was man dort unter diesen Bezeichnungen verstand.

| | | |
|---|---|---|
| Tonus I | dorisch | **D** E F G A H c d |
| II | hypodorisch | A H C **D** E F G A |
| III | phrygisch | **E** F G A H c d e |
| IV | hypophrygisch | H C D **E** F G A H |
| V | lydisch | **F** G A H c d e f |
| VI | hypolydisch | C D E **F** G A H c |
| VII | mixolydisch | **G** A H c d e f g |
| VIII | hypomixolydisch | D E F **G** A H c d |

Dabei sprach man von ursprünglichen oder authentischen und von abgeleiteten oder plagalen Tönen. I, III,

Digitized by Google

Gregor I. dargestellt wie ihm die Töne für seine Gesänge vom Himmel eingegeben werden.

V, VII waren echte Töne, und man dachte sich die andern Seitentöne aus diesen alten durch Verschiebung der Tonfolge

Digitized by Google

hervorgegangen dermaßen, daß man deren obere Quarte unter die untere Quintenreihe ansetzte. Indem so die Reihe A—d von Ton I unten an D—A angelegt wurde, entstand die neue Oktave A—A. Den Grundton D der Haupttonart behielt man bei dieser Veränderung als Hauptton auch für die Nebenlinie bei. Durch den Hauptton unterschieden sich die sonst ganz gleichen Tonfolgen I und VIII. Je nachdem eine Melodie nun die Oktave ihrer bestimmten Tonart ausfüllte oder nicht, oder andrerseits sie überstieg, darüber hinauslief, nannte man sie vollkommen oder unvollständig oder übermäßig (perfekt oder imperfekt oder plusquamperfekt); bewegte sie sich im Rahmen einer Tonart und deren entsprechender Nebentonart, so hieß sie gemischt.

Bei den Weisen des gregorianischen Gesangs redet man von Accentus und Concentus. Accentus sind die von dem am Altar amtierenden Priester allein ausgeübten, nur wenige Töne beanspruchenden Stücke der Liturgie, Concentus dagegen der Chorgesang der Vielheit der jenem antwortenden Priester.

Von Haus aus ist der gregorianische Gesang durchaus nicht, wie oft von weniger Unterrichteten gemeint wird, steif und geht etwa in ein und derselben Art ohne Abwechslung einher. Er ist vielmehr ursprünglich recht bewegt und jedenfalls von großer Schönheit, indem er sich dem Worte sinngemäß anpaßt und dessen Inbrunst und Wahrheit nur zu höherer Andacht emporreißt. Erst später, als man mehrstimmig schrieb und die geweihten Klänge dabei zu Grunde legte, indem man sie mit dem reichfigurigen Rankenwerk der andern Stimmen umwob, hat man sie, um die alte Grundmelodie gebührend und ihrer Würde gemäß hervorzuheben, zum Unterschied von dem Verzierungswesen darumher, streng und pathetisch einhergehn heißen. So ist dann mit Recht der Name cantus firmus dafür aufgekommen (fester Gesang), oder er wurde auch cantus planus (ebenmäßig) genannt. Wir müssen, wenn wir der Wahrheit die Ehre geben wollen, daran festhalten, daß er das nicht an sich von vornherein gewesen ist, sondern daß diese Bezeichnungen nur aus dem

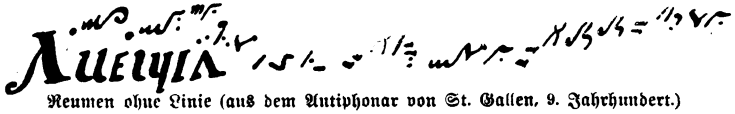
Digitized by Google

Gegensatz zu dem kunstvollen mehrstimmigen Satz hernach zu verstehn sind.

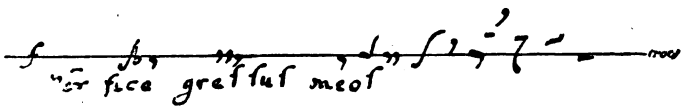
Es war bedauerlich, daß die Gemeinde durch die Anordnungen der Kirche so hintangesetzt wurde, aber es entsprang dem das Gute, daß nun in der Folgezeit ein kunstmäßiger Sologesang gepflegt wurde und auch ein kunstgerechter Chorgesang sich entwickeln mußte. Begleitung des Gesanges verschmähte man, die Instrumente waren im Gotteshause nach wie vor verpönt, wo nur der Geist der Lebewesen Gott Lob opfern sollte.

### 3. Festlegung des gregorianischen Gesanges in Notenschrift und Singeschulen.

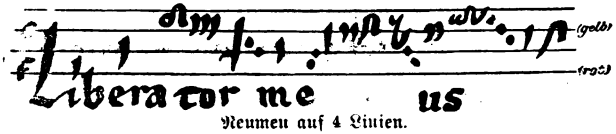
Es kam darauf an, diese Tonweisen durch Niederschrift festzuhalten. Man bezeichnete also die Töne mit kleinen



Neumen ohne Linie (aus dem Antiphonar von St. Gallen, 9. Jahrhundert.)



Neumen mit einer Linie.




Neumen auf 4 Linien.

Nota quadrata.

Digitized by Google

Häkchen und Strichen, die man den Worten überschrieb, Neumen genannt. Diese zierlichen Kritzel waren natürlich sehr vieldeutig und kamen eigentlich mehr dem, der das Stück schon durch Übung auswendig kannte, zu Hülfe, wo das Erinnerungsvermögen versagen wollte, als daß sie regelrecht auf das Gesangliche hingewiesen hätten.

Um aber diese gar nicht so leichten gregorianischen Kirchengesänge einzuüben, traten allenthalben Singeschulen ins Leben, nach dem Muster der schon seit alters in Rom bestehenden. Auch im Norden, oder vielmehr hier erst recht, entstanden besonders in Verbindung mit den Domschulen solche Pflegestätten des kultischen Gesangs, so in Fulda, Mainz, Trier und an anderen Bischofssitzen, wie Eichstätt und Würzburg, ferner in Hersfeld und Corvey. Überall gehörte die Musik neben dem wissenschaftlichen Unterricht zum Lehrplane der Schule. Karl der Große (768—814) namentlich ließ es sich angelegen sein, dafür zu sorgen, daß tüchtige Kräfte herangebildet würden; er berief dazu aus Italien Meister, die für sein Reich in diesem Sinne wirksam waren. Schwer genug war es, die bis dahin völlig ungeübten Kehlen der alten Germanen zu ordentlichem Kunstgesange zu erziehen, und schmeichelhaft sind die Berichte nicht, die wir über unsere Vorfahren nach dieser Hinsicht lesen.

**4. Guido von Arezzo und seine Verbesserung der Notenschrift**

Die Neumen erwiesen sich je länger je mehr als unzuverlässige Hülfsmittel, und man begann im Laufe der Zeit bald eine, bald mehrere bunte Linien zu ziehen, durch deren Benutzung man genauer ihre Höhe angeben wollte. Damit bereitete man unsere heutige Notenschrift mit ihrem Liniensystem vor. Aber erst von Guido von Arezzo, einem Mönch im 10. Jahrhundert, kann man in Wirklichkeit und mit Recht diese Anfänge unserer Notenschrift rechnen. Er war es, der den Neumen eine bessere Form gab, und er setzte sie richtig auf und zwischen vier Linien, wie wir es jetzt noch machen, nur daß wir noch eine Linie mehr haben.

Digitized by Google

Guido ist das Mittelalter hindurch als das berühmte Muster für eine leichte und sichere Lehrmethode des Gesanges betrachtet worden, seine Art, von der wir nicht ganz sichere Notizen haben, legte man lange überall zu Grunde. Er hatte auch die sechs Silben ut re mi fa sol la, die den Anfangsworten der Verse eines alten Liedes auf Johannes den Täufer entstammen, gewählt, um die Noten zu bezeichnen. Dies alles war eine recht dürftige Sache, aber aus dieser Idee Guidos sind die in der ganzen musikalischen Welt, außer unserem eigenen Vaterlande, noch in unseren Tagen gebräuchlichen Namen der Töne weiter gebildet worden: man hat später für ut des Wohlklangs wegen do gesetzt und für den siebenten Ton der Oktave si hinzugefügt.

Guido von Arezzo.

### 5. Hucbald. Beginn der Mehrstimmigkeit.

Hucbald von St. Amand, ein flandrischer Mönch im selben Jahrhundert, schritt zuerst zur Zweistimmigkeit fort. Zwar war das, was er sich mit Stolz erfunden zu haben rühmte, für unsere Begriffe etwas höchst Sonderbares und recht Mangelhaftes, aber es war doch jedenfalls damit ein gewisser Fortschritt begonnen worden. Bei Hucbald geht beständig eine

Digitized by Google

zweite Stimme ohne weitere Verzierung einfach in Quinten oder Oktaven neben der Melodie her. Das nannte er Organum. Zwei Gattungen dieses Organums sind bei näherem Zuschauen auseinanderzuhalten. Entweder bewegt sich die Nebenstimme von Anfang bis zu Ende in fortwährenden Quinten- oder aber in Oktaven-Parallelen mit der Hauptstimme, für uns eine Ohrenmarter, von der es unfaßbar scheinen will, wie ein Mensch auf so etwas verfallen konnte. Oder aber die Stimmen fangen beide mit demselben Tone an, die obere Stimme schreitet dann durch einen und zwei Abstände hindurch zur Quarte hinauf, es folgen parallele Gänge, und endlich sinkt die Oberstimme in derselben Weise, wie sie hinaufgestiegen ist, zum Einklange mit der Grundmelodie zurück. Die erste Art hieß das Parallel-Organum, die andere das schweifende Organum. Es war etwas Handwerksmäßiges, was so geboten wurde, den Stimmen fehlte jede Individualität.

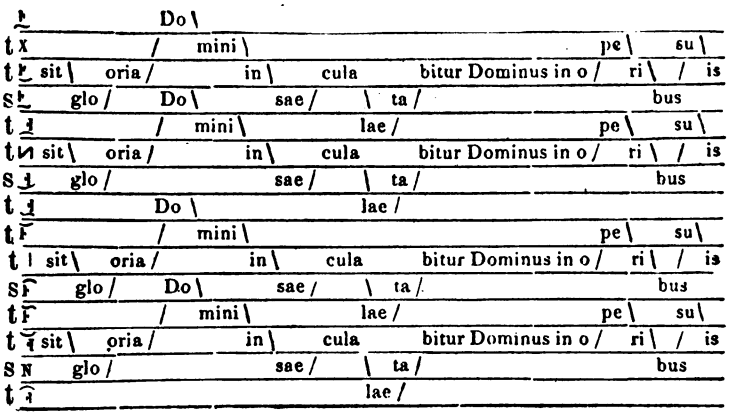
Erst in den nächsten beiden Jahrhunderten bildet sich eine bessere höhere Kunst der Mehrstimmigkeit aus. Man hieß sie Kontrapunkt, weil es darauf ankam, einen Notenpunkt der einen Stimme planvoll gegen den der andern zu setzen.

Dies Fortschreiten auf dem Wege zur Mehrstimmigkeit zeitigte ebenfalls wieder eine bessere Notierung der Tonweisen. Es kam ja vor, daß die Stimmen nicht Ton für Ton gleich fortschritten, sondern daß eine Stimme mehrere Töne zu singen hatte, während die andere nur einen Ton aushielt. Da galt es denn gegeneinander deren Zeitdauer abmessen. Die Notenlängen stellte man auf dem Papier durch verschiedengestaltete Notenköpfe dar, mit senkrechten Strichen daran. Um aber nicht über die nun schon im Gebrauch befindlichen fünf Linien hinausschreiben zu müssen, suchte man alle Töne in dem Liniensystem selbst unterzubringen, und eine große Menge Schlüssel gab den Noten in sonderbar komplizierter Weise je eine verschiedene Bedeutung. Taktstriche gab es nicht, die Vorzeichen waren eigenartiger Natur, das Ganze erforderte viel mühsames

Digitized by Google

Studium, ehe man die Bedeutung aller Bezeichnungen genau verstand und darnach singen konnte. Überaus schwierig ist es für uns heute, solche alte Notenschrift zu entziffern.

In der Theorie fand man auch allmählich in jenen Zeiten die Zusammenklänge der Sext und weiterhin die Terz heraus. Die zuletzt genannte zählt zuerst der gelehrte Musikschriftsteller Franco von Köln (um 1190) zu den,




Hucbalds Notierungen.

wenn auch nicht vollkommenen Zusammenklängen; die Sext, die von ihm noch zurückgewiesen wird, erhebt Johannes de Muris (um 1300) zur Konkordanz. Dieser de Muris hat bereits eine umfangreiche Summe von noch heute gültigen Gesetzen für die Komposition zusammengestellt. Die Quart aber bleibt nach wie vor eine der Auflösung bedürfende Dissonanz und ist das noch heute jedem kontrapunktisch gebildeten Musiker.

Vielstimmige Sätze zu schreiben wurde damit erst mehr und mehr möglich.

Immerhin war der Umfang der Kunst noch nicht so groß, und es war für den Sänger noch immer leicht, zu einer

Digitized by Google

gegebenen Melodie nach den paar Regeln, die erst vorhanden waren, aus dem Stegreif zu „kontrapunktieren".

### 6. Die Kontrapunktisten der ersten niederländischen Tonschule.

Erst um das 13. Jahrhundert etwa kann von wirklicher Musik die Rede sein, die auch unserem Empfinden mehr zusagt. Die langsamen Fortschritte kommen nunmehr in schnelleren Fluß. Zu der Melodie, die allein bis dahin das Gefühl des Herzens ausgesprochen hatte, tritt jetzt mit derselben herzbewegenden Sicherheit des Ausdruckes echte Harmonie, die jene Tonreihen angenehm für das Ohr mit andern Tönen zu umschlingen hat.

Von England sind zuerst die festen Kunstgesetze der Mehrstimmigkeit erfunden und in gültigen Werken dargestellt worden. Die Niederländer aber waren es, die auf dem von England gelegten Grunde weiter bauten und das von John Dunstable (gestorben am Christabend 1453) und andern Erprobte vervollkommneten. Sie sind damit Muster und Beispiel für alle andern Völker geworden: eine Nation mag noch so stolz auf ihre Eigenart sein, wir alle müssen zugeben, daß die Niederländer die Lehrmeister des Abendlandes in der Tonkunst sind. Unter den burgundischen Herzögen waren die Niederlande zu hohem Wohlstande und zu einem lebhaften Blühen aller Künste und Gewerbe gelangt. Ihr Handel erstreckte sich weit hinaus in die Lande, ihre Rivalität machte auf fernen Meeren den Genuesen die Herrschaft streitig. Rings erschollen die Auen an der Schelde vom rastlosen Gewerbefleiß der Bewohner. Im Schatten der freudvollen Verhältnisse genossen die Künste ein glückliches Dasein. Früher als die Malerei wurde die Tonkunst gepflegt und zeitigte die herrlichsten Triebe. Eine Fülle von hochachtbaren Namen tritt uns plötzlich entgegen, es ist, als ob ein mühsam zurückgehaltener Drang plötzlich leidenschaftlich ausbricht; und es währt gar nicht lange, so verbreitet sich mit einem Schlage die von den Ufern der Schelde ausgegangene musikalische Be-



Digitized by Google

wegung über das ganze Europa. Wie das Wasser, wenn ein Stein hineingeworfen wird, schnell weithin in Unruhe kommt und die sich kräuselnden Wellen immer unabsehbarer ihre Kreise ziehen, so stehn wir nunmehr in wenigen Jahrzehnten auf der Höhe der Kunst.

Als einer der ersten, die für alle Zeiten Bleibendes schufen, ist hier Willem Dufay zu nennen, der als Kanonikus in Cambray 1474 starb. Die Geschichte gibt ihm den Ehrennamen „Vater des Kontrapunktes", er hat diesen Ruhm mit zwei andern Zeitgenossen. In Italien gebildet, auf Dunstable fußend und weiterbauend, schrieb er die ersten vollständig durchgesetzten Messen.

* * *

Die Kunstform, in der die Niederländer vorzugsweise schrieben, ist der Kanon. Es gilt ja in der Tonkunst nicht als Leistung oder als etwas Löbliches, wenn die zu der führenden Melodie hinzutretenden Nebenstimmen eine bloße Begleitung abgeben, also unfrei in beständiger Abhängigkeit nebenhertreten, sondern sie sollen wie einzelne selbständige Persönlichkeiten auftreten und mit dem Führer doch zur Erreichung eines schönen Ganzen zusammenklingen. Es ist eben nichts Besonderes, zu einer Melodie einfach Akkorde zu schreiben, wohl aber Stimmen dazu zu setzen, die, obwohl jede für sich markant und eigenartig dahinschreitet, gleichwohl mit der gegebenen Melodie zu einem reizvollen Gebilde sich verbinden. Wenn heutzutage diese Kunst fast verloren ist und es zumeist in der modernen Musik nur auf einfache Melodik und dieser untergeordnete Begleitung ankommt, so wird jeder beipflichten, daß die Kunst von damals entschieden viel geistvoller war.

Komponieren heißt eben von Haus aus, zu einem gewissen Thema andere charakteristische, melodisch gleich inhaltsvolle Stimmen nach den Gesetzen des Wohlklangs zu vereinigen, so daß also alle, die Haupt- und deren Nebenstimmen, einander ebenbürtig waren, die Hauptstimme wie in einem rechten Staate nur führender König freier selbstbewußter

Digitized by Google

Männer. Dagegen ist die bloße Akkordbegleitung der neueren Zeit etwas Verflachtes: da regiert der Herrscher, die Hauptstimme, eigener Überzeugung und Willens bare Knechte. Man hat für jene kunstvolle Satzart den Ausdruck Polyphonie: „vielstimmig" schreibt der Tonsetzer, wohingegen es bei uns heute doch nur eine Stimme ist, auf die es im Grunde genommen ankommt.

Durch den Kanon mußte das vorgesteckte Ziel erreicht werden. Kanon heißt Maßstab, Richtschnur, und nicht mit Unrecht hat man diesen Namen gewählt, wurde doch die Musikgattung des Kanons der Ausgangspunkt des echten strengen Tonsatzes.

Denn des Kanons Natur ist es, daß eine das Ganze beherrschende Stimme den Gesang anfängt und die andern nacheinander in kurzen Folgen, ihrer Lage entsprechend höher oder tiefer, mit genau derselben Tonreihe einfallen und, während die beginnende Stimme fortfährt, die von dieser angegebene Melodie selbst ihrerseits durchzuführen suchen. Die Stimmen sind also völlig gleichberechtigt, geleitet nur von der Idee, der sich alles unterordnet, durch alles getrennte Wirken doch ein einheitliches Kunstwerk zu stande zu bringen. Der Kanon erfordert viele Fertigkeit; allein ein solches Thema zu ergründen, das dafür passend ist, bedarf der Übung und des Geistes.

Der Text kam bei diesen Niederländern leider über all der schönen Musik zu kurz, oft wurde er auch nur mit den Anfangssilben angedeutet; die Musik war Selbstzweck, auf die Worte nahmen sie nicht viel Rücksicht; den Text, etwa der Messe, mußte der Sänger am Ende doch kennen und mochte ihn sich selbst für die vom Komponisten angegebenen kunstreichen Tonverschlingungen zurechtlegen.

Die führende Hauptstimme, die alte Meßweise oder auch eine Melodie, die nach einem, bekannten Volksliedern entlehnten Motive vom Tonsetzer eigenmächtig geformt war, lag der normalen Männerstimme, dem Tenor, ob; um ihn reihten sich, höher und tiefer singend, die anderen Stimmen



Digitized by Google

in ohrbestrickender Weise. Die Hauptmelodie also lag in der Mitte, die anderen Stimmen, die immerhin mehr und mehr das von dieser angegebene Motiv verziert mit klangvollen Tonfiguren wiedergaben, woben ein bald durchsichtiges, bald völlig verdeckendes Gewebe darumher. Daher der Name Figuralgesang zum Unterschied von dem streng unabänderlich festgelegten alten Choralgesang, den einstimmigen, feierlichen Weisen des Priesterchors.

Es fällt bei den alten Kompositionen sofort auf, daß der Diskant und der Alt so sonderbar tief liegen. Aber es standen eben nur Männer für den Kirchengesang zur Verfügung. Frauen war es nicht gestattet, öffentlich in der Kirche aufzutreten, Knaben aber lernten die schwierigen Kunstsätze bis zum Stimmwechsel nicht so genau und sicher. So blieben lediglich Männer übrig, die durch ein kunstgerecht ausgebildetes Falsett oder Kehltöne den Mangel an höheren Stimmen zu ersetzen geeignet waren. Jedenfalls aber durfte man mit den Tönen nicht so hoch hinaufgehn, wie wir uns dies mit unserm ganz anderen Stimmenmaterial erlauben können.

### 7. Die zweite niederländische Tonschule.

Aus der nächstfolgenden Zeit sei von den Meistern der Tonkunst Ockeghem oder Ockenheim aus Flandern erwähnt, gestorben um 1512 in Tours. Mit ihm setzt man bereits eine zweite niederländische Schule an. Das Merkmal dieser ist, die Kunst der ersten bis zur Künstelei ausgebildet zu haben. Es kam bald auf ein rein gelehrtes Tüfteln und Grübeln nach Neuem, noch nicht Dagewesenem an, nach Sonderbarkeiten und Außergewöhnlichem. Ein Beispiel dafür bieten die sogenannten Räthselkanons, bei denen kein Vorzeichen, keine weitere Bemerkung über Einsetzen oder Höhe der Stimmen das zur praktischen Ausführung der Komposition Erforderliche angab und es dem Sänger überlassen blieb, sich das selbst alles mühsam erst zurechtzusuchen. Ein anderes Prinzip dieser Schule

Digitized by Google

war es, alle Sätze eines Werkes fortlaufend und doch dabei in mannigfacher, abwechslungsreicher Nüancierung aus einem Hauptthema heraus zu entwickeln.

Die Niederländer haben in der Zeit kurz vor der Reformation oder noch während dieser Epoche die größte Bedeutung für die Tonkunst überhaupt und auch nicht zum wenigsten für die geistliche Musik: allenthalben gesucht, überall geehrt, bringen sie ihre Kunstgesetze weit über ihre Scholle weg umher. Diese breiten sich aus über Nord und Süd, bald löst Italien das kunstsinnige Volk an der Schelde in dem Streben nach der Höhe ab, demnächst dringt der Kontrapunkt nach Deutschland.

In die Reihe dieser Komponisten gehört der Humanist Glareán, so genannt als ein Sproß des Schweizerischen Kantons Glarus, sein eigentlicher Name ist Heinrich Loriti (gest. 1563). Glareán war ein Mann von umfassender Bildung, in der Dichtkunst wie in der Musik gleich hervorragend, auch um die Erdkunde hat er sich Verdienste erworben. Besonders aber hat er in unserer Kunst einen großen Einfluß gehabt.

Der bedeutendste der Niederländer, der namentlich auch auf unser Vaterland eingewirkt hat, ist Josquin des Prés. Er stammt aus dem Hennegau und starb 1521. Ein vielgereister, origineller Mensch, erfinderisch in seiner Kunst, voll bedeutender, klarer und edler Gedanken. Ihn schätzte Luther besonders, er nennt ihn einen „Meister der Noten", und wirklich, ohne daß er spitzfindig wäre, ist Josquins Stil feurig, großartig. Er blieb maßvoll und klar und hütete sich einigermaßen vor den bedenklichen Uebertreibungen der andern. Man kann in ihm den Vorläufer der großen Zeit eines Palestrina und eines Lasso sehen. Sein Ruf dehnte sich durch alle Lande, sein Wort war für Europa maßgebend, zahlreiche Schüler brachten sein Wesen und seine Weisen an die Höfe und ins Bürgerhaus, in Kirche und in gesellige Kreise. Der Notendruck, der damals erfunden wurde, förderte die Ausbreitung gerade von Josquins Werken. Leider hat auch dieser Meister im Reiche der Töne den Text geringschätzig behandelt und ihm

Digitized by Google

nicht die gebührende Sorgfalt zugewendet. Auch er sah wie seine Genossen in den Worten nur ein unvermeidliches Übel, das man eben gerade mit in den Kauf nehmen müsse, weil man doch leider für die Noten einer Textunterlage bedürfe. So konnte er es fertig bringen, selbst den Stammbaum Jesu, jene Aufzählung von Namen im Eingang des Evangeliums nach Matthäus und nach Lukas, und zwar sogar zweimal, in Musik zu setzen. Auf die Worte kam es ihm ja nicht an.

Adrian Willaërt, der sich um dieselbe Zeit in Venedig ansiedelte, begründete das Blühen der Tonkunst in Italien. Er starb 1562. Venedig war in jenen Jahren die Beherrscherin des Handels mit der Levante, reich und vom Glück begünstigt, in seinen Unternehmungen erfolgreich, um seine Macht rings von den Nachbarn beneidet, die stolze Republik durfte es wagen, bei den Angelegenheiten des Kontinents ihr Wort in die Wagschale zu werfen.

Willaërt begann bereits, für mehrere Chöre zu schreiben. Dazu brachte ihn in der Lagunenstadt eine Einrichtung der Markuskirche, an der er im Amte war. Diese hat zwei Orgelbühnen, und nichts lag näher, als die mannigfachen Effekte zu versuchen, die zwei oder mehrere widereinander singende, dann miteinander gehende und sich ergänzende Chormassen ausüben. Im Grunde genommen war es nur ein Wiederaufleben der Doppelchöre der alten Kirche.

Ein Schüler Willaërts und sein Nachfolger als Kapellmeister an St. Markus war Giuseppe Zarlino († 1590), ein namhafter Theoretiker von großem Ruf, der über die Beziehungen der Schwingungsverhältnisse der Töne zu einander geistvoll sich ausließ und die umständlichen Proportionen der Terz-Intervalle glücklich vereinfachte. In der Praxis war er weniger erfinderisch, aber sorgsam in der Ausführung seiner musikalischen Gedanken.

Auch Ciprian de Rore aus Mecheln († 1565) ist ein Schüler Willaërts und ein Musiker von Bedeutung.

Ihm reihen wir Fra Constanza Porta an, einen Mönch aus Cremona († 1601). Er verlegte sonderbarer-

Digitized by Google

weise und abweichend von allem Herkommen den Cantus firmus in den Baß.

In Rom, das sich bald zum Mittelpunkt der Musikwelt aufschwang, blühte Jakob Arcadelt († 1575) als Singemeister des Knabenchores der päpstlichen Kapelle. Dort schuf Cristofero de Morales (um 1540), ein Spanier, seine ernsten und tiefsinnigen kirchlichen Weisen. Dazu gesellt sich Clemens non papa (geb. um 1500), der an Erhabenheit des Stils Palestrina kaum nachstehn dürfte.

Ein Schüler Josquins war Claude Goudimel, der die Kirchenlieder für die Hugenotten Frankreichs vertonte. Clement Marot und Theodor von Beza hatten die Psalmen in die Volkssprache übersetzt, und ihre Worte komponierte Goudimel vierstimmig. Es sind majestätische, herrliche Harmonien, was er schuf. Als die Texte späterhin ins Deutsche übertragen wurden, zogen diese erhebenden Tonweisen auch in die reformierten Kirchen deutscher Zunge ein und übten hier nicht minder ihre Wirkung aus. Goudimel fiel in der Bartholomäusnacht in Lyon (1572), ein Opfer seiner Neider, die den verhaßten Ketzer in den Tod brachten.

Von deutschen Meistern aus dieser Zeit, die in die Fußstapfen der Niederländer traten und sich deren Errungenschaften zu eigen machten, sei nur Heinrich Isaak (gest. um 1517) angeführt, der das Lied: „Innsbruck, ich muß dich lassen" vertont haben soll. Die Weise wurde von der geistlichen Umdichtung: „O Welt, ich muß dich lassen" beibehalten, und noch heute singen wir darnach Paul Gerhardts: „Nun ruhen alle Wälder". Isaak war Hofkapellmeister Kaiser Maximilians I. Seine Kompositionen sind ungezwungen und leicht faßlich, dabei sind es gleichwohl Klänge voll ehrwürdigen Ernstes.

Wenn hier nur diese allerbekanntesten Meister der großen Zeit jenes wundervollen Emporblühens der Kunst genannt werden, so möge es damit genug sein. Unmöglich ist es, die große Zahl derer an diesem Orte zu würdigen, die, über die Musik liebenden Nationen zerstreut, an dem

Digitized by Google

mächtigen Wunderbau mitgeholfen haben, der immer glorreicher sich in den folgenden Jahrhunderten erheben sollte.

### 8. Hymnen und geistliche Volkslieder des Mittelalters.

Der Gregorianische Choral ließ bei seiner freien Art für tonlose Silben lange Tonreihen zu, und es war nichts einfacher, als daß im Laufe der Zeit von musikalischer Seite ein ausgedehnter Gebrauch von dieser Freiheit gemacht wurde. In der freudigen Begeisterung, sein in Gottes Liebe schwelgendes Herz in die Töne zu ergießen, trug man kein Bedenken, soweit es nur möglich war, solche Tonläufe überall anzubringen, auch wo sie gar nicht hingehörten. Sie hatten den Namen „Jubilationen".

Um die langen Tonfiguren behaltbarer zu machen, und auch der Ordnung wegen, legte man ihnen alsbald das Wort „Alleluja" zum Texte unter und spann sie nun über der letzten Silbe „ja" ins Unendliche aus. Viel gewonnen hatte man damit noch nicht, und es währte nicht lange, so besann man sich darauf, ganze Sätze statt der einen einzigen Silbe als Text unterzuschieben, um die Tonreihen festzuhalten. Natürlich waren das lateinische Worte, wie denn die Volkssprache im ganzen Kultus nicht beliebt war.

Diese Texte waren zuvörderst in Prosa gehalten und hießen deshalb auch „Prosen", oder man nannte sie „Sequenzen", weil sie den geordneten Stücken der Liturgie folgten. Die Musik war in diesen Fällen das Erste, und so ist es zu begreifen, daß die Texte, die sich ihr ohne weiteres anzupassen hatten, zuerst sich zufrieden geben mußten, ohne alles poetische Gewand aufzutreten. Demnächst traten an ihre Stelle aber auch hymnenartige Stücke, die metrisch gegliedert auf die alten Tonweisen nicht mehr Rücksicht nahmen. Sobald die Sequenzen auf diese Weise selbständiger wurden, entnahmen sie ihre Melodien auch oft nicht mehr dem gregorianischen Stil, sondern dem urwüchsigen Volksgesang.

Ein Mönch in St. Gallen, Notker Balbulus (der

Digitized by Google

Stammler), war es besonders, dem die Kirche eine große Anzahl herrlicher Stücke verdankt. Er lebte um 900, im 16. Jahrhundert wurde er heilig gesprochen.

Noch heute haben wir in den von tiefem Ernst und heiligem Eifer der Andacht erfüllten Sequenzen jener Zeit einen erhabenen Schatz der Kirche, einen köstlichen Besitz. Ueberwältigend, erschütternd auf der einen Seite, dann wieder erhebend und hinreißend zur Innigkeit des Glaubens, tragen sie den Stempel des Ewigen und nie Veraltenden. Es seien einige der bekanntesten mit Namen angeführt, das:

„Mitten wir im Leben sind
Mit dem Tod umfangen,"

das man zumeist mit Notker Balbulus in Verbindung bringt; oder das tieffühlende Stabat mater: der Verfasser ist wahrscheinlich der Franziskaner Jacopo de' Benedetti (de Benedictis):

„Seht die Mutter voller Schmerzen,
Die mit angsterfülltem Herzen
Unterm Kreuz des Sohnes steht";

das Dies irae, der machtvolle Gesang vom Weltgerichte, von dem anzunehmen ist, daß er von Thomas a Celano herrührt:

„Tag des Zornes, den wir gläuben,
Wirst die Welt in Asche stäuben,
Wie uns die Propheten schreiben";

Digitized by Google

oder das Veni sancte spiritus, Robert von Frankreich zugeschrieben:

„Komm heiliger Geist."

Diese alle bilden bis in die Neuzeit hervorragende Vorwürfe für Kompositionen, in mannigfachen Uebersetzungen sind sie auch in die Liederbücher der Reformation übergegangen.

* * *

So der Klerus und dessen hymnische Ausschmückungen des Gottesdienstes.

Im Anschluß an das Kyrie kamen aber auch neben diesen anfänglich lateinischen Gesängen urdeutsche geistliche Volksweisen auf, die das Volk im Gotteshause, bei Bittgängen und Wallfahrten, in Bedrängnissen und als Schlachtlieder anstimmte. Im frühen Mittelalter war nämlich dem Volke nur gestattet, dadurch persönlich beim Gottesdienste einzugreifen, daß es mit dem flehentlichen Rufe des Kyrie eleison, „Herr erbarme dich", in die heilige Handlung einfiel. Man machte von dem Ruf einen ausgedehnten Gebrauch, und er erklang ungezählte Male hintereinander, bis er, allzu oft wiederholt, mehr zu einem fast unnatürlichen Schrei wurde. Auch hier setzte die Poesie ein und schuf statt des bald unverstandenen Rufes verständliche Wortunterlagen für die umfänglichen Melodien. Die Bezeichnung dafür aber war Leisen oder Kirleisen. Der Refrain jeder Strophe ist allemal Kyrieleis. So wurden die Tonsätze festgehalten, ehe sie ebenfalls in verworrener Unordnung umkamen. In erweiterter Gestalt haben diese ursprünglich meist einstrophigen Lieder ebenfalls in den Gesangbüchern der Reformation Aufnahme gefunden. Die bekanntesten sind:

„Ein Kindelein so löbelich" (für Weihnachten),
„Christ ist erstanden" (für Ostern),
„Nu bitten wir den heiligen Geist" (zu Pfingsten),
„In Gottes Namen fahren wir" (ein Wallfahrtslied).

Diese Lieder und andere werden bereits früh erwähnt und reichen bis ins zwölfte Jahrhundert zurück.

Digitized by Google

Es finden sich überhaupt frühzeitig in vielen Handschriften eine Menge geistlicher Dichtungen mit Neumen versehen, leider sind diese mit seltenen Ausnahmen selbst für den geübtesten Kenner außerordentlich schwer zu entziffern.

Von den Mischliedern ist hervorzuheben das noch bis in die letzte Zeit gebräuchliche, die glückliche Weihnachtsstimmung so prächtig wiedergebende „In dulci jubilo". Unter den Mischliedern ist eine merkwürdige Art zu verstehn, an der das Mittelalter großen Gefallen fand: sie sind nicht einheitlich in der Volkssprache geschrieben, sondern Latein und Deutsch wechseln beständig ab; der dem lateinischen Verse folgende deutsche Vers gibt aber nicht in Uebersetzung denselben Gedanken wieder, sondern führt den auf lateinisch begonnenen weiter fort. Das angegebene Lied ist ein treues Beispiel dafür:

„In dulci jubilo,
Nun singet und seid froh,
Unsers Herzens Wonne
Liegt in praesepio
Und leuchtet als die Sonne
matris in gremio,
Alpha es et O." —

Digitized by Google

Zweiter Hauptabschnitt.

# Die Höhe des katholischen Kirchenstils.

## 1. Palestrina.

Die Niederländer sind ausschlaggebend für die Musik geworden, und sie hatten ihre unleugbaren Verdienste, ihre Erfolge sind nicht anzutasten, sie haben der Kirche die ersten vollständig durchkomponierten Messen geschenkt. Gleichwohl waren die kontrapunktischen Spielereien ohne Maß, die sich immer mehr einbürgerten, für den wirklich der Heiligkeit des Ortes sich bewußten Mann auf die Dauer unerträglich. Dazu kam, daß die Komponisten den kirchlichen Text so gar nicht beachteten. Es war nicht ungewöhnlich, daß man selbst mehrere verschiedene Texte nebeneinander den einzelnen Stimmen unterlegte, so daß die Worte niemand heraushören und kein Mensch verstehn konnte, worauf es ankam. Während das Wort die Hauptsache sein muß und der Ton nur dazu dienen soll, daß das Wort besser hervortrete, so war hier die Musik alles, das heilige Wort nichts geworden. Die melodischen Motive aber entnahm man allgemach beliebten Volksweisen, selbst Straßenliedern, Possensachen, hier um die Schärfe des Geistes in der Kunst der Verwendung zu zeigen, dort weil vielleicht ein guter musikalischer Gedanke reizte und zu fruchtbarerem, ergiebigem Gebrauche geeignet schien. Da die Melodie dem Tenor anvertraut war, so wurde sie allerdings von dem Stimmenlabyrinth der andern Sänger verdeckt, und da sie in getragenen langen Tönen auftrat, so war sie auch dadurch wenig kenntlich. Die

Digitized by Google

Kirchenstücke trugen gemeiniglich den Namen der Volksmelodie, von der sie sich herleiteten, und es war ärgerlich genug, etwa von einer Messe „die rote Nas" zu sprechen.

Das Konzil von Trient (1545—1563), das entgegen dem jahrhundertelangen Anstürmen von Fürsten und frommen Gelehrten wider die eingerissenen Grundsätze der Kirche in

Stadt Palestrina.

Lehre und Leben das fortan in der Kirche Gültige festzustellen versuchte und offenbare Mißstände dabei abschaffen sollte, beschäftigte sich deshalb auch mit der Frage der geistlichen Musik und stellte die durchaus berechtigte Forderung auf, alles Schlüpfrige und Unreine solle aus dem Gotteshause verbannt sein. Am liebsten hätte man die ganze Kunstmusik in Bausch und Bogen hinausgewiesen, die sich soweit vergessen hatte und sich so wenig ihrer Pflicht am heiligen Orte bewußt war: allein die unverdorbenen Gregorianischen Weisen sollten übrig bleiben.

Digitized by Google

Um die Beschlüsse des Konzils auszuführen, die so vieldeutig wie möglich waren und jeder Meinung Raum genug gaben, ernannte der Papst demnächst eine Kommission, zu der acht Kardinäle und acht Sänger der päpstlichen Kapelle gehörten; sie sollten die Sache vom theologischen und auch vom praktischen Standpunkte aus gebührend beleuchten. Man kam ohne Widerspruch überein, daß die Tonstücke ausgeschieden werden müßten, die die kirchlichen Texte unklar vertont hätten, ferner solche, die profane Melodien zu Grunde legten. Weiterhin erhob sich die Frage, wie weit man die Bedingung überhaupt annehmen dürfe, daß der Text jederzeit verstanden werden müsse. Es wurde von Seiten der päpstlichen Sänger behauptet, man könne wohl die Figuralmusik mit den Forderungen der Kirchenleute vereinigen. Man wies auf Palestrina hin. Schon habe er in seinen Werken gezeigt, daß die Kunstmusik die Würde des Textes nicht zu schädigen brauche, wenn man darauf achten wolle. Aber es waren nur immerhin Stücke von unerheblicherem Umfange gewesen. So gab man Palestrina auf, den Beweis zu erbringen, inwieweit es auch bei größern der Fall sein könne, ohne in Einseitigkeit zu fallen und dadurch zu ermüden. Palestrina — von ihm, seinem Können und seiner Gewissenhaftigkeit sollte in diesen Tagen die Berechtigung der Kunstmusik in der Kirche abhangen.

* * *

Giovanni Pierluigi Sante, so ist der eigentliche Name des durch seine Leistungen nachmals so berühmt gewordenen Mannes, war geboren in dem Städtchen Palestrina bei Rom. Daher sein Beiname da Palestrina (von Palestrina), der sich dann als sein eigentlicher Name eingebürgert hat. Ueber sein Geburtsjahr schwanken die Forscher. Wir haben zwischen 1514—1526 die Wahl.

In jüngeren Jahren noch kam er nach Rom und lag hier den musikalischen Studien ob: Goudimel soll sein Lehrer gewesen sein, doch ist dies viel umstritten. Er wurde Organist in seinem Geburtsorte, darauf an der Peterskirche in

Digitized by Google

Rom als Gesanglehrer angestellt. Seine ersten Messen, in denen er noch durchaus in den Bahnen seiner Vorläufer wandelt, erwarben ihm die nähere Gunst des Papstes Julius III. und dessen Nachfolgers Marcellus, sicherten ihm diese aber leider nicht, als Paul IV. den päpstlichen Thron be-

Giovanni Pierluigi

stieg (1555). Julius hatte den Meister dadurch zu ehren gewußt, daß er ihn als Sänger der päpstlichen Kapelle berief. Paul IV. dagegen drang darauf, daß die Mitglieder dieses Instituts unvermählt seien, und Pierluigi wurde, weil er vor kurzem in die Ehe getreten war, ohne Rücksicht mit Pension entlassen. Es folgten für ihn Zeiten voll Darben und Krankheit, bis man endlich für ihn wieder als Organist Verwendung hatte. Damals sind seine Improperien ent-

Digitized by Google

standen, ein Klagegesang für den Karfreitag. Hier offenbart sich bereits voll und ganz seine Eigenart. Die erhabenen Klänge, so allem Irdischen entrückt, begeisterten den Papst dermaßen, daß er eine Abschrift befahl, und in der Folgezeit werden die Improperien Palestrinas jahraus, jahrein in der Stillen Woche in der Sixtinischen Kapelle angestimmt. Der Meister wird in diesem Werke den Ansprüchen des Textes vollauf gerecht und schreibt ganz in dem Sinne der echten Kirchlichkeit. Dies Stück hatte darum auch die Augen der Musikkommission auf ihn gelenkt.

* * *

Palestrina lieferte den Kardinälen Borromäus und Vitellozzi, die den Vorsitz hatten, drei Messen ein. Bei ihrer Aufführung stieg von einer zur andern die Bewunderung der Hörer, die dritte entfachte flammenden Enthusiasmus. Der Papst selbst äußerte sich entzückt über das Werk. Es ist die berühmte Missa Papae Marcelli, vom Komponisten so genannt in ehrendem Andenken an seinen leider so kurze Zeit nur des Amtes waltenden Gönner.

Die Figuralmusik war gerettet für die Kirche.

Man muß sich nicht denken, daß Palestrina etwas Neues mit seinem Stil geschaffen hätte. Er steht ganz auf den Schultern der vorhergehenden Zeit, er verwendet alle ihre Errungenschaften, jede Kunstform der Niederländer macht er sich zu eigen. Nur hat er sie von den Auswüchsen gereinigt und sie zu ihrem hohen Gebrauche in den heiligen Hallen des Gotteshauses veredelt. Hoheit und Würde liegt in seinen Werken, durchzieht seine Klänge, dem Orte entsprechend, dem sie dienen sollen, dabei eine innige Zartheit und ein sanftes Wesen allenthalben. Die Musik wird durch ihn nicht neu geschaffen, aber zu der Höhe gebracht, die forthin allen das Wahrzeichen blieb, so daß es insofern recht ist, wenn man von einem „Palestrinastil" redet. Eine über allem Tongewoge thronende unnahbare, von allem weltlichen Denken abschließende Ruhe und Pracht zeichnet den Stil aus. Die Musik aber schloß

Digitized by Google

sich ganz dem Text an, ordnete sich ihm willig und geziemend unter, so daß die Worte klar und deutlich zu Tage treten.

Über die Missa papae Marcelli sagt Bäumker in seinem verdienstvollen Werke über den Meister: „Das Verdienst, das sich Palestrina durch diese Messe um die Kirchenmusik erwarb, besteht hauptsächlich darin, daß er die kunstvollen Formen des polyphonen Kirchengesanges dem Zwecke unterordnete, dem dieser zu dienen hatte. Er bediente sich aller überlieferten Kunstmittel, aber nur dann und soweit sie ihm geeignet erschienen, die Worte des Textes zum ebenmäßigen, musikalischen Ausdrucke zu bringen. Die heilige Handlung war ihm die Hauptsache. Deshalb mußte das dramatische Wort der heiligen Handlung durchaus verständlich werden, die Musik mußte das ausdrücken, was der kirchliche Text lehrte. Und weil das nun bei dieser Messe in erhöhtem Maße der Fall ist, unterscheidet sich diese Messe auch so vortrefflich von allen früheren durch ihre Einfachheit und den ruhigen, maßvollen Stil. Sie zeichnet sich aus durch die sorgfältige Deklamation des Textes, die stellenweise sehr markiert hervortritt. In allen textreichen Sätzen finden wir den gleichen Kontrapunkt öfters angewendet, so daß die Worte gut verständlich bleiben und doch der Inhalt zum lebendig schönen Ausdruck gelangt. Er hat es also verstanden, in dieser Messe den höchsten Anforderungen der Kirche und der Kunst zu genügen."

Nach dem Willen des Papstes sah nun der greise Meister auch die alten Gregorianischen Melodien durch, prüfte sie auf ihre Echtheit und legte sie urkundlich fest. Der überaus fruchtbare Mann hat eine unendliche Zahl von Tonschöpfungen hinterlassen, man zählt allein dreiundneunzig Messen. Seine Werke sind in neuen, schön ausgestatteten, kritisch geordneten Ausgaben erst unlängst wieder herausgegeben worden und füllen 33 Bände.

Einen ruhigen, heiteren Lebensabend durfte der allseits gefeierte Mann noch verleben, er starb 1594 und wurde im Vatikan beigesetzt. In seinen Sarg legte man eine Blei-



Digitized by Google

tafel, die seinen Namen enthielt, dazu das Ehrenwort: Fürst der Musik.

## 2. Zeitgenossen Palestrinas.

Von den Zeitgenossen Palestrinas sollen nur wenige kurz angegeben werden. Hierher gehört u. A. Tommaso Ludovico da Vittoria (geb. um 1540), berühmt ist sein Karfreitagswerk: „Mein Volk, was hab' ich an dir verbrochen." (Populo meus). Nicht minder bedeutend ist Giovanni Maria Nanini (1540—1607), ein intimer Freund Palestrinas. Er errichtete eine Musikschule in Rom, an der er selbst mit Geistesverwandten unterrichtete, und die zur Bildungsanstalt für eine große Reihe auserwählter Geister wurde.

Aus dieser Schule stammt Felice Anerio (um 1600). Nur er allein hat noch den Ehrentitel „Tonsetzer der päpstlichen Kapelle" erhalten, der seinerzeit für den großen Palestrina eigens geschaffen wurde.

Aus ihr geht ferner Gregorio Allegri (1584—1652) hervor. Aus der Feder des genialen Mannes stammt das doppelchörige, hocherhabene Miserere, das in jeder Karwoche in der Sixtinischen Kapelle in Rom noch heute mit einem alle Sinne und Gedanken gefangen nehmenden äußeren Ceremoniell gesungen wird und stets eine erschütternde Wirkung ausübt. Es ist dies das Kirchenwerk, das Mozart nach nur zweimaligem Hören aus dem Gedächtnisse niederschrieb und in tadelloser Echtheit in London dem Druck übergab. Bis dahin war es peinlich vor unberufenen Augen gehütet worden und das eine Exemplar, in dem die Noten vorlagen, bei der Strafe des Kirchenbannes zu kopieren verboten. Unser deutscher Meister löste den Bann. Gleichwohl hat man an keinem Orte, wo bislang das Werk aufgeführt wurde, eine auch nur im entferntesten entsprechende Wirkung erzielen können. Die römischen Kapellisten erreichen durch jahrelange Schulung und Beobachtung einer durch die Jahrhunderte gefeilten Ueberlieferung jene wunderbare Vollendung im Vortrag, die für andere unerreichbar ist.

Digitized by Google

In die Gruppe dieser Tonsetzer reiht sich Francesco Suriano ein († 1620) und Orazio Benevolt († 1672), der durch die Vielstimmigkeit seiner Sätze Aufsehen erregte: er schrieb für eine Unzahl von Stimmen, bis zu achtundvierzig zu zwölf Chören brachte er es in den originellen Gebilden seiner Kunst. Endlich sei Bernabei unvergessen († 1697).

### 3. Geistliche Dramen des Mittelalters.

Der katholische Gottesdienst ist an sich reich an dramatischen Elementen. Im Mittelalter liebte man es außerdem, an den hohen Festen der Kirche als einen lebendigen Anschauungsunterricht dem Volke die biblischen Geschichten, die dem Feste zu Grunde lagen, dramatisch im Kultus vorzuführen. Zuerst war es Sitte geworden, daß sie von mehreren, wir würden sagen, mit wechselnden Rollen verlesen wurden. Einzelne Priester mußten anfangs die Personen, von denen in dem Texte die Rede war, vorführen und beim Altare, sobald an sie die Reihe kam, vorüberziehen. So geschah es etwa in den Weihnachtsfeiern bei Erwähnung der Weissagungen auf die Geburt des Herrn. Bald traten sie dann selbst sprechend auf; man legte ihnen, damit sie nicht ganz stumm daständen, passende Worte in den Mund, die lateinisch waren wie die ganze Messe. Zu Ostern bei Verlesung der Auferstehungsgeschichte war es ähnlich. Es ereignete sich dabei sogar, daß ein regelrechter Wettlauf der Jünger zum Grabe von jungen Klerikern veranstaltet wurde, um nach aller Möglichkeit zum Genusse des Volkes beizutragen. An anderen Festtagen verwendete man ebenso die Scenen aus dem Leben des Heilands in dramatischer Weise, auch die Wunder der Apostel und der Heiligen, die Gleichnisse des Herrn. Selbst allegorische Figuren wie Wahrheit und Lüge, Tugend und Laster erschienen redend und handelnd im Gotteshause zur Erläuterung der jeweiligen Bibelabschnitte. Während der ersten Zeit waren die Worte, wie wir sahen, lateinisch; dann kam dabei die Landessprache in



Digitized by Google

Aufnahme. Auch das Volk stimmte mittendrein geistliche Gesänge an.

Passionsspiel im Mittelalter.

Die Vorführungen wurden immer ausgedehnter, allerlei Nebensächliches wurde breit ausgesponnen, nur um die Schaulust zu befriedigen, weltliche spaßige Anekdoten kamen dazu. Das Gotteshaus war nicht mehr der rechte Platz dafür, und auf Höfen und Plätzen der Stadt führte man die Stücke auf.

Digitized by Google

Es sind das die Mysterien des Mittelalters. Die Bühne war dreistufig, umfaßte mehrere Stockwerke. Das obere bedeutete den Himmel, im mittleren spielten sich die Vorgänge der Erde ab, das untere bildete den Höllenschlund.

Derbe komische Figuren, nur auf die Lachmuskeln des Publikums berechnet, gewannen dort außerhalb der Kirchenmauern mehr und mehr die Oberhand in den Stücken, der Hanswurst polterte über die Bühne, Prügelscenen mit den dummen Teufelchen wurden gegeben, und die einst kirchlichen Zwecken ergebenen Aufführungen liefen auf ganz weltliches Vergnügen hinaus. Das 14. und 15. Jahrhundert bildet den Höhepunkt der geistlichen Dramen, darnach ersetzen die Berufsschauspieler die absterbende Gattung.

Im 16. Jahrhundert suchte nun Filippo Neri in Rom im Betsaal (oratorio) seines Klosters geistliche Spiele wiederum in würdiger Weise zu veranstalten. Er legte biblische Texte zu Grunde und gab freundliche Stücke, die das Wort der Schrift weiter ausführten. Palestrina, dessen Beichtvater Neri war, und andere schrieben die Musik. Bei dieser frommen Gesellschaft der „Oratorianer" ist der Ursprung jener geistlichen Musikwerke der neuen Zeit zu suchen, die den Namen „Oratorien" führen: dramatischen Aufbaus, wollen sie doch nicht wie theatralische Handlungen dargestellt werden, sondern nur durch Text und Musik auf die Seele wirken.

### 4. Orgel und Orgelspieler.

Die frühesten Orgeln, von denen wir Kunde haben, werden zur Römerzeit als Luxusinstrument reicher Häuser erwähnt. Unvollkommen, primitiv im höchsten Grade, wie sie waren, verdienen sie keinen Platz in unserem Buche.

Die erste Orgel, die nach Westeuropa kam, soll die gewesen sein, die Pipin dem Kurzen auf sein Ansuchen hin von dem Kaiser von Byzanz zum Geschenk gemacht wurde.

Die Kirche schrak anfangs davor zurück, die Orgel in den Gotteshäusern einzuführen. Es war die Scheu vor dem Gebrauch der Instrumente überhaupt, was sie abhielt; der Ge-

Digitized by Google

sang von Menschenlippen allein sollte Gott ehren. Aber auch die mannigfachen Fehler und all das Mangelhafte, das der Orgel damals in ihrem Kindheitsstadium noch anhaftete, hielten sie von der Kirche fern. Nur wenige Tasten hatte das Tonwerkzeug, dabei waren für jede Taste dreißig bis vierzig Pfeifen da; breit und klobig standen die Tasten weit auseinander, und man mußte sie fest niederdrücken, etwa ein drittel Meter, wenn sie wirken und die Pfeifen erklingen sollten. Und, unverhältnißmäßig an Zahl, lieferten fünfundzwanzig bis dreißig Bälge den Wind für das Werk. Man hatte eben noch nicht die rechte Art der Bälge erfunden und verbrauchte für unsere Begriffe unglaubliche Kraft und Arbeit für die Besorgung des Windes. Der Organist gab nur den Grundton an, vielleicht spielte er nach Hucbalds Manier die Quinte beständig mit, für einen weitern dritten Ton, der zur Erzielung einer gewissen Harmonie erklingen sollte, war schon ein neuer zweiter Spieler anzustellen. Unsinnigen Luxus verwendete man dabei allerdings auf das Äußere des für uns so oberflächlichen Instrumentes: selbst die Bälge wurden hier und da mit Silber überzogen. Es ist ganz unfaßbar, aber beglaubigt.

Die Vermehrung der Tasten bewirkte, daß ihre Breite geringer und daß sie kleiner wurden, und die Folge war eine leichtere Spielart. Vielleicht seit dem 13. Jahrhundert beginnt die Orgel auf diese Weise vervollkommnet zu werden.

Mittlerweile hatte sich die Kirche das verbesserte Instrument angeeignet.

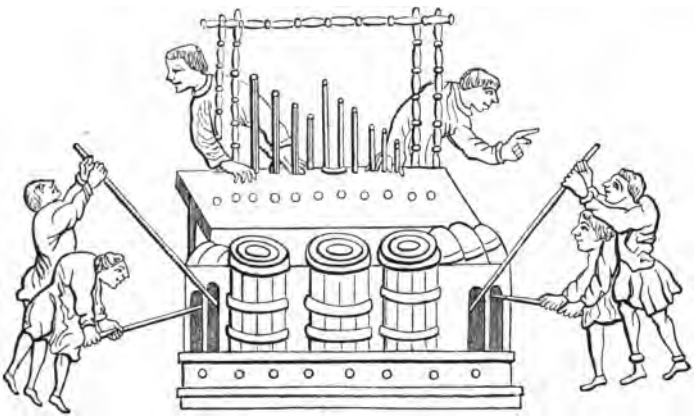
Demnächst dachte man daran, einzelne Register zu erfinden, deren jedes für sich oder mit andern zusammen spielbar sein mußte, deren Ertönen bestimmt reguliert werden konnte. Und ein Register immer schöner als das andere ersann der denkende Geist, die die charakteristischen Merkmale des Tones der Streichinstrumente, aber auch anderer Tonwerkzeuge erhielten. Dazu trat demnächst das Pedal.

* * *

Digitized by Google

Die ältesten Stücke für Orgel rühren von Konrad Paulmann her, einem blinden Meister aus Nürnberg. Diese ersten Orgelsachen sind nichts weiter wie verzierte Gesangstücke.

Die Noten für das Instrument, die Orgeltabulatur, wurden auf andere Weise ausgedrückt wie die für Gesang, von denen oben die Rede gewesen ist. Man nahm die



Orgel mit Windkessel nach einer Abbildung aus dem 12. Jahrhundert.

Buchstaben zu Hülfe und schrieb die einzelnen Stimmen dabei übereinander. Die verschiedene Höhe derselben Töne unterschied man durch die Verwendung des großen und des kleinen Alphabets und darüber hinaus durch kleine Buchstaben mit verschiedener Anzahl von Querstrichen. Unsere Bezeichnungen: große, kleine, eingestrichene, zweigestrichene Oktaven u. s. w. rühren hierher. Erhöhte Töne wurden durch ein dem Buchstaben angehängtes Strichelchen, die erniedrigten Töne durch die entsprechenden erhöhten wiedergegeben, das heißt: man schrieb z. B. für des einfach cis. Striche und Haken gaben die Zeitdauer an.

Die Orgelkompositionen der nächsten Zeit sind uns etwas hülflos vorkommende Läufe und anderes Spielwerk,

Digitized by Google

dazu für das Instrument umgeschriebene Gesangstücke; denn eben der Gesang ist die Grundlage und das Erste aller Musik. Ein unbequemer Fingersatz, wie er damals üblich war, gestattete auch nicht, Bedeutendes auf der Orgel zu leisten.

Dergleichen Kompositionen sind uns von mehreren andern und auch von Willaert überliefert. In Venedig blühen um jene Zeit auch Parabosco und Claudio Merulo. In der Folge ragen im Orgelspiel die beiden Gabrieli hervor, Andreas, der ältere, und sein Neffe Johannes (um 1600). Sie haben einen entscheidenden Einfluß auf Deutschland ausgeübt. Vielleicht aus adliger Familie entstammend, waren sie beide Organisten am Dom von Venedig. Sie schrieben bereits selbständige Orgelstücke. Von ihnen wurde Andreas der Lehrer Hans Leo Haßlers, bei ihm hat sich auch der Holländer Sweelinck gebildet; sein Neffe Johannes aber war der Lehrer von Heinrich Schütz, dem Vorläufer Sebastian Bachs im Passionsoratorium.

## 5. Orlando Lasso.

Neben Palestrina ist Orlando Lasso der bedeutendste Vertreter der eminenten Kunstschöpfung des Kontrapunktes und bildet den andern Gipfelpunkt der Musik des Mittelalters. Auch er hat im edeln Sinne die Kunst gepflegt, und alle Fertigkeiten, das Erhabene und das Zierliche seiner Vorgänger verwendet, ohne von deren Auswüchsen behaftet zu sein.

Der eigentliche Name des großen Tonkünstlers ist Roland de Lattre, sein Geburtsjahr ist zwischen 1520 und 1532 anzusetzen. Er stammt aus Mons im Hennegau, der Landschaft, die uns so viele berühmte Meister der Musik gegeben hat. Die edle, schöne Stimme des Knaben, der im Sängerchor seiner Vaterstadt beschäftigt war, machte solchen Eindruck auf die Hörer, daß er dreimal entführt wurde, weil man den Genuß solcher herrlichen Tonbildung nicht andern gönnen wollte. Endlich gestatteten die Eltern, daß

Digitized by Google

der Sohn mit in die Fremde ziehe. So kam er nach der Lombardei und Sizilien, dann nach Neapel. Noch in jungen Jahren wurde er Kapellmeister in Rom. Es folgten ausgedehnte Reisen durch Europa; in Antwerpen widmete er sich darauf in Ruhe seiner weiteren Ausbildung.

Orlando Lasso.

Durch Fugger empfohlen kommt er nach München, er wird Leiter der Kapelle des Herzogs Albert V. Diese hatte damals ausgezeichnete Kräfte in ihrer Mitte, die Stimmen waren zahlreich besetzt. Unter dem kunstverständigen Fürsten entfaltete der Meister seine Kraft reich und reicher, unfaßbar ist die Fruchtbarkeit des Genies:

Digitized by Google

2337 Kompositionen sind von ihm bekannt. Besonders hat er Motetten geschaffen. Berühmt sind seine Musiksätze zu den sieben „Bußpsalmen"; es ist das ein ähnliches charakteristisches Monument für den Mann wie die Marcellusmesse Palestrinas für diesen seinen Zeitgenossen. Wie wundervoll versteht er es, die Tonfarben zu mischen; blendende Schönheit und milder Ernst tritt uns allenthalben entgegen. Lasso wußte sich in allumfassender Weise die Errungenschaften der verschiedensten musikalischen Nationen zu eigen zu machen. Als ein Riese steht er vor unseren Augen. Ist Palestrina einfacher und im kirchlichen Stil erhabener, Lassus ist mannigfaltiger, tiefer, gewaltiger, im Gebrauche der Form kühner.

Zu des Meisters Lebzeiten noch erschienen die meisten seiner Werke, nach der Sitte der Zeit in Stimmbüchern — eine üble Mode jener Jahre. Jede Stimme wurde darnach einzeln für sich in einem Hefte herausgegeben, nicht daß man wie bei uns den ganzen Satz in Partitur zusammen ediert hätte. Durch diese Art, seine Werke zu veröffentlichen, ist dem Tonsetzer von damals manche Gefahr und uns betrübende Verluste beschcert worden: ist ein Stimmheft zufällig verloren gegangen, so ist das ganze übrige Opus damit unersetzlich verstümmelt und ein das Herz kränkender Torso. Bei einem fünfstimmigen Werke war jedenfalls die Gefahr der Vernichtung fünfmal so groß wie bei uns heute. Nach Lassos Tode hat man in dem Opus musicum, einem mehrbändigen Sammelwerke, begonnen des Meisters Tonsätze zusammenzustellen. Augenblicklich aber ist eine Ausgabe seiner Kompositionen in mustergültigen Rezensionen in Angriff genommen, gleichwie man Palestrinas Schöpfungen neu gesammelt hat.

In München hat Lasso seinen Namen geändert und den angenommen, unter dem er fortan berühmt wurde. Hochgeehrt von den Großen der Erde, durch die Verleihung des Adels ausgezeichnet, starb der Meister in demselben Jahre, das auch Palestrina der Erde raubte. Auf dem Franziskanerkirchhofe wurde er bestattet. Sein Geist pflanzte sich auf seine

Digitized by Google

Söhne fort, auch ein Enkel zeigte noch die Talente des großen Ahnen.

Mit Lasso sank der letzte bedeutende Meister der Niederländer ins Grab, die Tonkunst erlosch dort und wandte sich fürderhin nach Deutschland.

### 6. Der deutsche geistliche Volksgesang.

Wir haben oben etwa beim 14. Jahrhundert den geistlichen Volksgesang verlassen. In jenen Zeiten waren es die Bittzüge der Geißler, die neues Leben in das geistliche Volkslied brachten und von großem Einflusse für dessen weitere Entwicklung wurden.

Es war eine Periode hochgradiger Erregung, die diese Geißlerfahrten entstehn sah. Mißwachs, Kriegsunruhe, dann die fürchterliche Pest hatten aller Herzen mit Entsetzen vor der Zukunft erfüllt, und wenn auch die im Jahre 1260 von Italien ausgehende asketische Bewegung im Norden Europas noch kein so großes Gefolge gefunden hatte, so griff doch die um 1349 von neuem einsetzende religiöse Ekstase die Massen überall in Stadt und Dorf nachhaltig an und riß unzählige zu gleichem Vorgehn fort. Die erschütternden Selbstpeinigungen der Büßer, um den Zorn und die Strafe des Himmels abzuwenden, um die zerschlagene Menschheit vor dem drohenden Untergange zu erretten, übten rings eine verblendende Wirkung. Den Meister an der Spitze, so durchzogen die Gruppen die Lande, singend und betend, und wo sie hinkamen, mit Glockenläuten und in feierlicher Prozession empfangen, schlugen sie öffentlich den noch vom letzten Male wunden Körper blutig.

Die Geißler haben gewisse Lieder bei ihren Zügen fortgepflanzt und weitergegeben, sie haben besonders die Uebersetzungen der alten lateinischen Kirchenhymnen verbreitet, die jetzt entstehn, wenn auch nicht gerade in ihrer Mitte. Damals kam auch die deutsche Uebertragung des Media vita auf: „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen".

Digitized by Google

An den Uebersetzungen lateinischer Gesänge wirkte in jenen Tagen nicht zum mindesten der Mönch Johannes von Salzburg mit. Von ihm rühren eine erhebliche Anzahl solcher Versionen her.

Von andern Liedern sind die Verfasser nicht zu ermitteln; die Melodien zeigen den edeln unverfälschten Volksgesang, so das Lied:

„Gott sei gelobet und gebenedeiet,
Der uns selber hat gespeiset
Mit seinem Fleische und mit seinem Blute,
Das gib uns, Herr Gott, zu Gute.
Kyrieleis."

In der Rheingegend entstand zu derselben Zeit das wunderliebliche Lied: „Es ist ein Ros entsprungen", das mit seiner herzlichen Melodie, die all den weihnachtlichen Zauber so sinnig erfaßt hat, noch heute bei jung und alt in beiden Konfessionen ein unentbehrliches Christlied ist.

Es war bald Sitte geworden, Weihnachtsspiele nicht nur im Gotteshause, sondern auch in der Familie zu veranstalten. Die heilige Geschichte wurde in volksmäßiger Weise von einzelnen in Verbindung mit einem kleinen Chore der Hausgemeinde dargestellt. Diesem Brauche sind die Kindelwiegelieder entsprungen, die auch lange noch nach der Reformation in evangelischen Kreisen üblich blieben. War die Handlung soweit vorgeschritten, daß das Kind in der Krippe lag, so setzte die Darstellerin der Maria diese in schaukelnde Bewegung und rief Joseph an, ihr zu helfen, daß des Himmels reicher Segen ihm dafür werden möge. Die Lieder, die an Zartheit und Innigkeit im Ausdruck nicht leicht übertroffen werden können, haben meist eine Melodie, die das Schaukeln der Wiege nachahmen will.

Zu den Mischliedern, die lateinische und deutsche Worte untereinander vermengen, dabei aber den angefangenen Gedanken der einen Sprache sofort in dem andern Idiom weiterführen, treten jetzt auch die Glossenlieder. In ihnen wird der lateinisch ausgedrückte Satz im folgenden

Digitized by Google

Verse erläuternd in deutscher Uebersetzung wörtlich wiedergegeben, der Gedanke dabei also nicht fortgesponnen.

Sie mögen damals gebräuchlichen spaßigen weltlichen Versen nachgebildet sein. Denn in Wahrheit wurden vielfach den Volksmelodien bewußt und mit Absicht ganz andere, geistliche Texte untergelegt, um etwa unpassende, dem guten Geschmack und geläuterten sittlichen Begriffen nicht genehme Verse zu verdrängen. In diesem Sinne gab Heinrich von Laufenberg in Freiburg im Breisgau eine Reihe Lieder heraus.

Noch sind die geistlichen Parodien zu erwähnen; diese nehmen weltliche Stücke herüber und legen ihnen ein kirchliches Gewand um, die weltlichen Dinge werden gegen entsprechende geistliche umgetauscht, die Hauptgedanken bleiben dieselben. Aus dem Minnegesang zweier Liebender wird so ein Lied der Liebe der menschlichen Seele mit ihrem himmlischen Bräutigam, aus den Klagen irdischer Sehnsucht ein von Himmelssehnen durchzogenes Stück. Das bekannteste vielleicht von dieser Art Lieder wurde das aus dem Sang des Wanderburschen: „Innsbruck, ich muß dich lassen" hervorgegangene Kirchenlied: „O Welt, ich muß dich lassen."

Daß auch die Tonweisen ebenso ohne Arg in die Kirche wanderten, darauf braucht kaum noch genauer hingewiesen zu werden. Wenn man nicht auf gregorianische Melodien verfiel, die wenigstens für das Volk vereinfacht wurden, so waren es alte Volksweisen, die zu den geistlichen Gesängen ohne Scheu erklangen. Das Volkslied kommt immer mehr dazu, in der Kirche mitzusprechen und dem gregorianischen Gesang ebenbürtig zu werden, bis es diesem endlich sogar in der Reformation den Rang abläuft.

### 7. Die Ausläufer des Kirchenstils in Italien.

Die italienischen Komponisten haben nach dem unübertrefflichen Palestrina wenig mehr für die geistliche Musik geleistet. Das Schwergewicht fiel demnächst nach Deutschland. Die Italiener pflegten fortan in jeder Weise die

Digitized by Google

leichtere weltliche Oper, das Singspiel, das Lied; konnten sie doch hierbei schneller äußerer Ehren und Gewinnes sicher sein, als wenn sie nur für Gott und ewige Palmen kämpften. Doch ragen in ehrenvoller Weise einige Namen auch hier hervor, von denen die bedeutenderen nicht übergangen werden dürfen.

Es vollzieht sich in dieser Zeit eine bedeutungsvolle Umbildung der Grundlagen der musikalischen Komposition. Bis dahin hatte man, wie wir gesehen haben, in der Tonkunst alle Kraft auf den mehrstimmigen Chorgesang geworfen. Seine Gesetze hatte der Theoretiker immer feiner ausgebildet, seine Pflege ließ sich jeder Komponist in der Praxis angelegen sein. Dabei kam das Individuum an sich entschieden zu kurz, der Einzelne hatte in der Masse unterzugehn, wenn die Ausführung des Werkes gut und recht sein sollte. Immerhin aber drängte es den Einzelnen doch, persönlich und für sich allein aufzutreten und dabei sein eigenes Gefühl zum Ausdruck zu bringen. Dies durchaus berechtigte Verlangen bewirkte nach und nach, daß die Tonsetzer den Einzelgesang zu berücksichtigen und für ihn zu schreiben begannen, um damit dem Individuum zu seinem Recht und Anspruch zu verhelfen.

Der Einzelgesang ist nun zwar damals gewiß nichts Neues gewesen. Der Priestergesang am Altare war einstimmig, einstimmig war auch das Volkslied ertönt. Aber daß sich jetzt Künstler des einstimmigen Satzes mit Begleitung eines Instrumentes annehmen, Theoretiker ihn ausbilden, das war neu. Es hat naturgemäß eine Zeitlang gedauert, bis man in den frischbetretenen Bahnen sich bewegen gelernt hatte, bis die neue Schreibart geläufig wurde, bis der einstimmige Gesang die volle Ausdrucksfähigkeit erlangt hatte. Die ganze Musik erhielt aber dadurch einen Anstoß zu weiterer Entwickelung. Erst jetzt war die Oper möglich, aber ebenso das dramatische geistliche Oratorium, auch die Kantate, und am Ende hat Orgel- und Klavierspiel und zuletzt die reine Instrumentalmusik in Folge der

Digitized by Google

Ausbildung des Sologesangs neue Kräfte und Fortschritte erlangt, Formen, Inhalt und Ziele gewonnen.

Aus rein praktischen Gründen, weil es ihm einfach an Leuten für mehrstimmige Sätze mangelte, verfiel Ludovico Viadana oder Grossi — Viadana nennt ihn gleichwie Palestrina die Geschichte nach seinem Geburtsorte — darauf, für drei, für zwei, dann auch für eine Stimme Stücke zu setzen. Die fehlende Harmonie auf vokalem Gebiete ersetzte er durch die Orgel. Diese hatte in einem fortlaufend neben der Gesangstimme hergehenden Baßsatze, dem „basso continuo", die Stimme zu ergänzen. Und um wirklich einigermaßen die Schönheit eines kunstvoll gebauten mehrstimmigen Satzes zu ersetzen, führte er die Instrumentalstimme selbständig durch, hieß sie verschieden von den Tönen der Singstimme einhergehn, so daß sie nicht bloß eine sogenannte Begleitung abgab, sondern gewissermaßen eine zweite frei und eigenartig mitwirkende Persönlichkeit darstellte. Man nennt mit kunsttechnischem Ausdrucke ein so auftretendes Instrument „obligat". Bei alledem wußte Viadana, der Priester und Kapellmeister in Mantua war, († 1645), echte melodiöse Art mit der alten Formvollendung zu vereinen.

Die neuen Prinzipien fanden zunächst mehr in die Oper Eingang, sie gibt ja der Pflege des Sologesangs den breitesten Raum, das Verlangen nach Auswirkung des künstlerischen Vermögens des einzelnen Sängers hat sie gezeitigt.

Allerdings aber griff das Neue auch selbstbewußt und anmaßend in die Kirchenräume über.

Mehr für die Oper als für die Kirche wirkte noch Claudio Monteverde aus Cremona, gestorben 1643 als Kapellmeister an St. Markus in Venedig. Bedeutendes leistete er in der tonlichen Charakterisierung der einzelnen Personen und der Situation, ergreifend verstand er heftige Leidenschaften musikalisch darzustellen. Dazu benutzte er alle Mittel der Kunst, er wagte die stärksten Dissonanzen, wie sie noch heute als kühn und sonderlich zu gelten haben, und wie sie jedenfalls aber für damals unerhört im höchsten

Digitized by Google

Maße waren. Auffallend war seine Instrumentation, er verwendete ein viel stärker besetztes Orchester als seine Vorgänger und Zeitgenossen bis dahin vorgeschrieben hatten, gewisse Effekte erscheinen bei ihm, die vorher unbekannt waren: in seinen Werken gewahren wir zum ersten Male das Geigentremolo auftreten. Gleichwohl und bei allen Verdiensten, die er um die Musik hat, können wir Monteverdes Kompositionen für das Gotteshaus nicht beipflichten. Seine Kirchenwerke sind zahlreich, aber sie stehn durchaus nicht auf der idealen Höhe Palestrinas. Er hat besonders jene tändelnde verzierlichte Art verschuldet, wie sie späterhin leider immer mehr einriß und bei vielen dieses Zeitalters gang und gäbe wurde, jene seichte Behandlung der heiligsten Schriftworte hat er eingeführt, die sich seitdem in den Werken der Tonsetzer zeigt.

Der, der den neueren reizvollen weltlichen Stil mit dem strengen eines Palestrina eigenartig, aber in durchaus vornehmer Weise zu verschmelzen trachtete, war Giacomo Carissimi, Kapellmeister an der St. Apollinaris-Kirche des Germanischen Kollegs in Rom, gestorben 1674. Den Stil des Sologesangs vervollkommnete er und gab der Instrumentalbegleitung mehr Reiz. Die Stimmen wußte er so unschwer zu schreiben, daß sie spielend leicht auszuführen waren, wobei er aber selbst oft behauptete, es sei recht schwer, die Sache so leicht zu gestalten. Er war besonders auf dem Gebiete der Kammerkantate fruchtbar, deren Inhalt er aus der Bibel nahm; er baute das dramatische Element darin besonders an und gestaltete sie somit zu einer Vorstufe des späteren Oratoriums. Erst neuerdings sind mehrere dieser Vorläufer des Oratoriums veröffentlicht worden, nachdem man sie lange genug für verloren gehalten hatte.

In demselben Sinne schrieb sein Schüler Alessandro Scarlatti († 1725 in Neapel); ein genialer Mann, steht er durch edle Melodien und freie unabhängige Führung der Instrumente weit über dem immer seichter werdenden italienischen Musikwesen seiner Zeit. Seine Fruchtbarkeit ist geradezu phänomenal: außer einhundertundsechs Opern schrieb

Digitized by Google

er allein zweihundert Messen, sieben Oratorien, fünfhundert Kantaten, eine Passion, dazu eine Menge Motetten, Psalmen und geistliche Konzerte. In diesen Kirchensachen nähert er sich mehr dem sogenannten „erhabenen" Stil eines Palestrina und seiner Zeitgenossen, der römischen Schule, während seine profanen Werke den „schönen" Stil anbahnen halfen, der in Haydn und Mozart seinen Höhepunkt fand.

Anerkennungswürdiges hat auch sein Sohn Domenico hinterlassen.

Des alten Scarlatti Schüler war Durante († 1755). Dieser ist wirklich in jenen Jahren ungefähr das einzige leuchtende Beispiel eines Komponisten, der nur auf geistlichem Gebiete sein reiches Talent entfaltet und die weltliche Musik in seinen Werken vollständig bei Seite geschoben hat. Den Lehrer übertrumpfte er durch seine maßlose Beliebtheit; wenn Reibereien trotzdem fast ausblieben, so lag das an Scarlattis ehrenfestem und duldsamem Charakter.

Den edeln Kirchenstil vertreten weiterhin Antonio Lotti, Organist an St. Markus († 1740), ferner Pitoni, Kapellmeister an St. Peter in Rom († 1743), Caldara in Wien († 1763), dessen sechzehnstimmiges „Crucifixus" Berühmtheit erlangt hat.

Erwähnung verdient auch Emanuele d'Astorga († 1736). Seine romanhaften Schicksale haben stets das Mitgefühl für den Mann wachgerufen. Er war der Sohn eines Reichsbarons, der Vater wurde als Verschwörer in Neapel hingerichtet, Emanuel kam in ein Kloster in Spanien und nahm dessen Namen statt des geächteten und mit Schimpf belegten eigentlichen Vatersnamens an. Seine Flucht, seine Liebe zu einer Herzogstochter und andere sentimentale Züge seines Lebens hat die Dichtung gern ausgeschmückt. In seinen Kirchensachen erweist sich Astorga als ein aufrichtiger Schüler Alessandro Scarlattis. In sein berühmtes „Stabat mater" mit den schmerzlichen Klängen soll er die Seelenqualen seiner Mutter verwoben haben, die seinerzeit verdammt worden war, mit dem Sohne dem



Digitized by Google

tragischen Ende des Vaters beizuwohnen, und vor deren Augen die Exekution geschah.

Unter die besten der Neapolitaner ist unbedingt Feo mitzurechnen († 1752), seine Psalmen, Messen und Litaneien erwarben sich einen wohlverdienten ausgezeichneten Ruf.

Die folgenden Jahrzehnte sinken immerhin mehr zu nichtssagender oder stets dasselbe sagender Vielschreiberei hinab. Dazu tritt ein Gieren, ein Suchen und Haschen nach äußerlichen, unedeln Effekten, nach Sensation und Übertreibung. Bis zu jenem, der sogar die Geschmacklosigkeit soweit trieb, daß er bei seinem Tedeum Kanonenschläge aus Geschützen als obligat vorschrieb, deren Kaliber auf die verschiedene Tonhöhe ausprobiert worden war.

Es erheben sich fernerhin eigentlich wohl nur zwei Tonsetzer über das Oberflächliche, die in dieser Verbindung hier Platz zu finden geeignet wären. Der eine ist Jomelli († 1774). Anfänglich war auch er ein eifriger Vertreter des Opernstils, nur Mißerfolge brachten ihn dahin, daß er von der Oper zurückkam; in Deutschland hat er sich dann neue Gedanken und neue Ideale geholt, seine späteren Werke sind viel tiefer und reicher, wenn auch gerade dem leichtlebigen Italiener diese ernste Art wenig gefiel. Bekannt ist sein Miserere für zwei Soprane mit Streichinstrumenten.

Der andere, dessen hier Erwähnung geschieht, ist Pergolese († 1736). In seinem herrlichen „Stabat mater“ hat er seine Seele, all die Mühen und Kümmernisse eines kurzen aber schicksalsreichen Lebens ausgeschüttet, Liebe und Leid spiegeln sich in dem bis heute anerkannten Werke. Noch jung an Jahren erlag er einem rettungslosen Krankenlager.

Digitized by Google

Dritter Hauptabschnitt.

# Der Einfluß der Reformation auf die geistliche Musik.

## 1. Luther und das Kirchenlied der Reformation.

Es ist nicht zu bestreiten, daß Luther, bahnbrechend, wie er auf allen Gebieten des religiösen Lebens war, auch der geistlichen Musik neue Mittel und neue Wege wies. Wieviel er von der Musik überhaupt hielt, wie er sie in nächste Nachbarschaft der Theologie selbst setzte, ist bekannt. Das ist von dem ehemaligen Kurrendesänger, der die Laute und die Flöte spielte und die hohe Aufgabe der Musik für die Bildung des menschlichen Geistes früh kennen gelernt hatte, nicht sonderlich auffallend.

Die hauptsächlichste Umwälzung auf dem Gebiete der kirchlichen Musik bestand darin, daß ihre Ausübung dem priesterlichen Chore forthin entzogen und wiederum dem Gemeindegesang sein altes, seit des Ambrosius Zeiten verkümmertes Recht eingeräumt wurde.

Doch dazu galt es, Gemeindelieder zu schaffen. Luther selbst hieß die ersten Gesänge für die neue Gemeinde erstehn, indem er die kernigen, alten lateinischen Lieder übersetzte oder die lateinischen Hymnen, die schon übersetzt vorlagen, volksmäßig umgestaltete und die zumeist nur aus einer einzigen Strophe bestehenden Weisen weiter ausführte; andrerseits nahm er sich der deutschen geistlichen Volkslieder an, Psalmen und andere Bibelstellen goß er in Verse, daneben gab er selbständige Lieder heraus.



Digitized by Google

Aber woher die Choralmelodien nehmen? Hier hieß es die alten gregorianischen Stücke vorerst beibehalten, wenn sie auch für den Volksgesang vereinfacht wurden; daneben wurden weltliche Volksmelodien adoptiert, oder die Tonweisen der Böhmischen Brüder waren willkommen.

Luther selbst werden wenigstens drei Melodien zugeschrieben:

„Ein' feste Burg",
„Jesaja, dem Propheten, das geschah",
„Wir glauben all an einen Gott".

Doch ist immerhin die Streitfrage entbrannt, ob nicht auch sogar diese Originalmelodien nur Umbildungen alter Kirchengesänge sind, und in Wahrheit: Anklänge an die gregorianischen Weisen dürften nicht abzuweisen sein.

Luther zur Seite stand der kursächsische Kapellmeister Johannes Walther, er war des Reformators Gehülfe auf musikalischem Gebiete. Das Volk aber griff, nachdem ihm so lange Jahrhunderte eine richtige Mitwirkung am kirchlichen Leben vorenthalten worden war, begierig die geistlichen Melodien auf und, wie die Gegner ärgerlich bemerken mußten, sang es sich in die neue Lehre förmlich hinein. Je mehr man in der Folge das Volkslied für den Kirchengesang heranzog, um so mehr hat das Kirchenlied solche Freude und Beifall im Volke gefunden und für den neuen Glauben die Massen gewonnen. Zwar hatte man immer schon und von früh aus weltliche Volksmelodien für das Gotteshaus benutzt und umgearbeitet, bei den Niederländern haben wir gesehen, wie sie profane Weisen den Kirchenstücken zu Grunde legten. Jetzt wird es häufiger der Fall und immer mehr beliebt. Und war sonst der gregorianische Choral das Grundelement der geistlichen Musik gewesen, auf dem man weiterbaute, so tritt nunmehr die geistliche Volksweise in diese Bedeutung ein.

Man unterschied bei den Komponisten der Kirchenlieder damals zwischen einem Sänger, einem solchen, der lediglich eine Melodie erfand, und dem Tonsetzer, der die Harmonie hinzufügte. Von den Sängern sind gewiß viele der Ver-

Digitized by Google

gessenheit anheimgefallen, von manchem Liede weiß man den Verfasser nicht oder vermag höchstens anzugeben, wo es sich zuerst gedruckt vorfindet. Wir nennen hier einige der bekanntesten: Martin Agricola († 1556), Wolfgang Dachstein aus Straßburg; unvergessen ist auch Nikolaus Hermann, der ehrwürdige Kantor in Joachimsthal, zur Zeit als Luthers Freund und Tischgenosse Matthesius ebendort

Frau Cotta bringt Luther die Laute, daß er nach der Arbeit sich mit Gesang und Spiel erquicke *).

als Pfarrer amtierte; ferner Johann Schneesing oder Chiomusos, der zu seinem Liede: „Allein zu dir, Herr Jesu Christ" auch die Melodie erfand, und Hans Sachs, der bekannte Meistersinger, von dem wohl das Lied herrührt: „Warum betrübst du dich, mein Herz".

Als Tonsetzer aber sind zu erwähnen: der vorhin genannte kursächsische Kapellmeister Johannes Walther, des

*) Entnommen dem Prachtwerke: Martin Luther, dem deutschen Volke geschildert in 48 bildlichen Darstellungen von Gustav König und in geschichtlicher Ausführung von Julius Köstlin. Berlin, Reuther u. Reichard. 12.50 M.

Digitized by Google

Reformators Freund in Wittenberg, Georg Rhaw und Ludwig Senfl. Senfl auch stand besonders Luthers Herzen nah, dieser rühmte von ihm: solche Motetten vermöchte ich nicht zu machen und wenn ich mich zerreißen sollte.

Dies bringt uns auf die Art der damaligen Choralbearbeitung. Diese war nicht ein einfaches vierstimmiges Tongefüge, in dem die Stimmen gleichmäßig fortschreiten wie bei uns, sondern motettenartig wurde der Choral gesetzt, wobei die Melodie im Tenor lag wie bei den alten Kontrapunktisten; die andern Stimmen, bis zu fünf oder mehr, die sich die führende Stimme streng oder minder genau zum Muster für ihre Weise nahmen, spielten sie lieblich umfangend darum her und schmückten wie mit blumigem Kranze die Hauptstimme. Die einzelnen Stimmen traten alle fugenartig daher, sie setzten verschieden ein, die Fortführung, die Schlüsse geschahen nicht gleichmäßig. Bei aller Schönheit und Kunst waren diese Sätze für die Gemeinde eigentlich doch wenig singbar. Sie lagen vielmehr auch dem Chor ob, der die Gemeinde damit zu begleiten hatte, wie heute die Orgel mit vierstimmigem Orgelsatz den Gemeindegesang bei uns stützt und hält.

Das erste mehrstimmige Gesangbuch dieser Art wurde 1524 von Walther herausgegeben. Luther selbst hatte die Vorrede dazu geschrieben. Es enthält 43 Nummern, erschienen ist es damals in fünf getrennten Stimmheften, nach der Sitte der Zeit, die wir schon besprochen haben.

Von anderen Tonsetzern setzen wir noch hierher: Balthasar Resinarius, einen Schüler von Isaak, Benedikt Ducis, wahrscheinlich von Josquin gebildet, Leonhard Schröter in Magdeburg und Matthias le Maistre in Dresden.

### 2. Weiterbildung des evangelischen Kirchenliedes nach Luthers Tode.

Als Luther starb, war das erste Glaubensfeuer bald erloschen, im Streit um trockene Lehrsätze suchte man den rechten Glauben zu beweisen. Kraftlose, lehrhafte, pedan-

Digitized by Google

tische Art zeigen auch die Lieder dieser zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die Tonkunst im Gegensatz hierzu stieg gerade jetzt zu einer bedeutenden Höhe empor; lauter und fromm ertönten ihre heiligen Klänge, der Friede der Ewigkeit prägt sich in der geistlichen Tonkunst dieser Zeit aus. Damit die Melodie, die sonst im Gewoge der Stimmen fast verschwand und in der Tenorlage nicht jedermann bequem war, faßlicher für die Gemeinde werde, und um dieser das „Mitsingen zu erleichtern", wird die Melodie in die Oberstimme, den Sopran, verlegt. Diese Oberstimme schreitet ruhig vorwärts und erfährt keine Unterbrechung durch die andern Stimmen. War die Melodie im Tenor durchaus verdeckt, so tritt sie nunmehr leicht hörbar, hell und deutlich, glanzvoll und reich hervor.

Schon Goudimel hatte auf Abhülfe gesonnen. Er behielt zwar die Melodie für den Tenor bei, setzte hingegen die übrigen Stimmen im einfachen Kontrapunkte, ohne Verzierungen, sie paßten sich mit ihrem Einhergehn vollständig dem Vorbild der führenden Stimme an, hatten dieselben Fermaten mit jener und hoben somit die Melodie nur klarer heraus. Besser noch trat diese aber hervor, seitdem sie im Sopran lag.

* * *

Es war der Gedanke von Johann Eccard, diese Umstellung der Melodie vorzunehmen und den Choral dadurch auf ganz andere Füße zu stellen. Eccard war der bedeutendste Meister des 16. Jahrhunderts. Seine beste Zeit ist gegen den Ausgang des Säkulums anzusetzen. 1553 in Mühlhausen in Thüringen geboren, wurde er in seiner Vaterstadt, dann bei Orlando Lasso in München ausgebildet, vielleicht hat er auch Gabrieli in Venedig gehört. In Königsberg wurde er dann Kapellmeister bei dem kunstverständigen Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg, dem Verwalter Preußens, kam endlich nach Berlin und starb hier im Jahre 1611. Maßgebend für die ganze Folgezeit

Digitized by Google

wurden seine fünf- bis achtstimmigen Sätze über die alten Kernlieder der Kirche.

In Württemberg hat der Hofprediger Lukas Osiander, der 1604 in Stuttgart starb, dieselbe Umgestaltung des Chorals vollzogen und wurde darin ebenso bahnbrechend wie Eccard im Norden Deutschlands.

Die motettenartige Gestaltung des Chorals im echten mehrstimmigen Satze wich auf solche Weise alsbald dem Gemeindelied, bei dem die Melodie einstimmig ertönt und die andern Stimmen lediglich eine untergeordnete einfache Begleitung auszuführen haben. Diese andern Stimmen waren dem Chor überlassen. Der Chor sang, die Gemeinde stützend, auch weiterhin seinen mehrstimmigen Satz, und die Orgel spielte, wie aus den Orgeltabulaturen der Zeit zu ersehen ist, die Stimmen des Chors mit.

Immerhin lag nunmehr die andere Gefahr nahe, daß der Kunstgesang durch den Volksgesang aufgelöst wurde, und das bestimmte noch Eccard, den Nebenstimmen wenigstens, bei aller klaren Hervorhebung der Melodie durch die ununterbrochene Oberstimme, eine selbständige Führung nach Art des Motettenstils doch nicht immer zu versagen. Damit wurde er denn den berechtigten Forderungen der Gemeinde und auch denen der Kunst gerecht und hat so dieselbe Bedeutung auf dem Gebiete protestantischer Kirchenmusik erlangt wie Palestrina auf katholischer Seite.

* * *

Nicht alle tüchtigeren Geister dieser Periode können hier Platz finden. Wir gedenken Hans Leo Haßlers. In Nürnberg geboren, von Andreas Gabrieli gebildet und mit dessen Neffen aufs innigste befreundet, kam er zu den Fuggers in Augsburg, dann an den kaiserlichen Hof in Prag, endlich wurde er kursächsischer Hoforganist. Vom Kaiser ward ihm wegen seiner gewaltigen schöpferischen Leistungen der Adel verliehen. Auf einer Reise, in Frankfurt am Main, starb er 1612. Gabrielis Einfluß macht sich bei ihm darin kund, daß er den strengen ehernen Ernst des deutschen Kirchenstils

Digitized by Google

mit südlicher Freundlichkeit und Grazie zu paaren wußte. Weiterhin verdienen das Gedenken der Nachwelt: Erythräus aus Straßburg, 1617 in Altdorf als Rektor gestorben, Samuel Marschall, Organist in Basel, Seth Calvisius,

Hans Leo Haßler.

an der Thomasschule in Leipzig Kantor, gestorben 1615, dessen mehrfach aufgelegtes Choralwerk von seiner genialen Bedeutung zeugt, ferner Bodenschatz, Kantor in Schulpforta, nachmals Pastor in Osterhausen in Sachsen († 1636), der ebenso ein Werk harmonisierter Kirchenlieder herausgab,

Digitized by Google

Christoph Demantius, dessen Friedhofslieder Geist und Kraft zeigen. Verdienste um den Kirchengesang haben auch David Scheidemann, Melchior Vulpius in Weimar,

Michael Prätorius.

Melchior Frank in Koburg, dieser letzte schrieb in Eccards edelm Geist und Form Tonsätze, ein würdiger Nachahmer des erhabenen Vorbilds.

* * *

Vor allem aber gehört hierher Michael Prätorius, ein Stern erster Größe am Himmel der Musik. Er ist in Thüringen 1571 geboren worden, war später zuerst Prior des

Digitized by Google

Benediktinerklosters in Ringelheim bei Goslar, dann wurde er Kammersekretär am braunschweigischen Hofe, nachmals Kapellmeister in Kursachsen, Magdeburg und Wolfenbüttel. Hier starb er 1621. Ein genialer schöpferischer Mann, dessen kirchliche Werke schwungvoll und voll hehrer Kraft sind. Sein Hauptwerk ist das berühmte „Musae Sioniae". Michael ist der Bedeutendste seines Namens, neben ihm haben sich bekannt gemacht Hieronymus und Jakob Prätorius, beide wirkten als Organisten in Hamburg.

Daß der Schatz der geistlichen Gesänge in jenen Jahren schon groß und weit bekannt war, beweist, daß 1569 das Frankfurter Gesangbuch 200 Melodien anführt. Es war allerdings auch das umfassendste der Zeit.

### 3. Einfluß des evangelischen Kirchenliedes auf den Gesang im katholischen Kultus.

Daß die evangelische Kirche machtvoll auf alles im katholischen Lager eingewirkt hat, ist bekannt und war ganz natürlich. Der starkbewehrte Feind mußte die alte Kirche bei uns in Deutschland dazu bringen, sich auf sich selbst zu besinnen und ihre Waffen blank und makellos zu bewahren, und wo sie von Rost und Flecken unbrauchbar waren, sie zu säubern oder zu erneuern. Solche rückwirkende Kraft auf die katholische Kirche hatte auch das Kirchenlied, wie es die Reformation zeitigte. Zumal wenn man sah, wie das protestantische Kirchenlied ein bedeutender Faktor in der Gewinnung der Massen, der Ausbreitung des neuen Glaubens, der Beliebtheit des protestantischen Gottesdienstes war, so mußte man sich fragen, ob man denn dies Mittel sich nicht aneignen und auf seine Art verwenden solle, um den Kultus zu beleben und ebenfalls dem katholischen Volke etwas zu bieten, das dies erfreuen und in ihm die Liebe zur Kirche retten könne.

So finden wir auch auf katholischer Seite alsbald eine größere Berücksichtigung des Gemeindegesangs, alte Kirchenweisen oder passende Volkslieder werden hierfür herangezogen.

Digitized by Google

Bis dahin hatte dem Rechte nach nur und ausschließlich das Lateinische als Kirchensprache im Gotteshause gegolten, und der Priesterchor hatte den Gesang auszuführen. Für diesen priesterlichen Ritualgesang waren alle Kompositionen der Musikmeister berechnet gewesen. Für ihn hat auch Hans Leo Haßler geschrieben, wennschon er nicht minder für den Protestantismus Kirchensachen vertonte. Ein Zeitgenosse Haßlers war Jakob Gallus oder mit seinem rechten deutschen Namen Händl (oder Hänl), die Mode jener Zeit machte er durch die Uebersetzung dieses seines Vatersnamens in eine der klassischen Sprachen mit. Gallus war 1550 in Krain geboren worden und starb 1591 noch im mittleren Alter als Kapellmeister am Hofe Rudolfs II. in Prag. Die Klangschönheit seiner Werke und die ausdrucksvolle Tonsprache bezeugen die italienische Schulung des Tonsetzers und erlauben ihm, voll ebenbürtig den Südländern zur Seite zu stehn. Berühmt ist der erhabene Trauergesang: „Ecce quomodo moritur iustus“ („Siehe wie dahin stirbt der Gerechte“), der sich auch in der evangelischen Kirche für Trauerfeiern eingebürgert hat.

Wie gesagt, auch der Katholizismus erlaubte bald, daß deutscher Volksgesang in den Kirchen ertöne. War er ja schon früher aufgetreten, in den Sequenzen und Leisen des Mittelalters, so hatte man ihn immerhin nicht gern gesehen und ihm oftmals Hindernisse bereitet. Jetzt sieht man ein, welche Kraft darin steckt, und verwirft ihn nicht mehr, vielmehr pflegt man ihn, soweit es mit den Grundsätzen des Kultus zu vereinigen ist.

Das erste katholische Gesangbuch erschien bereits 1537 und wurde von Michael Vehe, einem Predigermönch in Halle und Propst an der Stiftskirche der Stadt, herausgegeben. Es enthält 44 Lieder mit beigegebenen Noten der Melodien, außerdem noch fünf, ohne daß die Gesangweise mitgedruckt wäre. Die Lieder sind älter und stammen aus der Zeit vor Zusammenstellung des Werkes, andere wieder sind neu für diesen bestimmten Zweck von namentlich angeführten Männern aufgesetzt. Nach der Vorrede des Heftes

Digitized by Google

ist der Inhalt bestimmt, in und außer der Kirche, vor und nach der Predigt, auch bei Bittfahrten gesungen zu werden.

An Vehe reiht sich Johannes Leisentritt an, dessen 1567 erschienenes Gesangbuch das Hauptwerk des sechzehnten Jahrhunderts wurde und 1573 in zweiter, 1584 in dritter Auflage vermehrt und verbessert neugedruckt werden mußte. In dieser dritten Auflage sind insgesammt 344 Lieder mit 243 Melodien enthalten, darunter eine Anzahl lateinischer Texte. Interessant ist, daß offen zugegeben wird, daß diese Lieder „beim Amt der heiligen Messe zu singen" seien, und daß der Wunsch auftritt, die Volksschule möge die Lieder einüben und der Schulmeister mit den Kindern den Stamm der Gemeinde beim Singen abgeben.

Von Kaspar Ulenbergs und mehreren anderen für bestimmte Diözesen berechneten Gesangbüchern sehen wir ab und greifen zu des Jesuiten Georg Vogler Buch, das den Titel führt: „Katechismus, in auserlesenen Exempeln, kurzen Fragen, schönen Gesängen, Reimen und Reigen für Kirche und Schule", und in Würzburg 1625 herauskam. Erwähnt sei es deshalb besonders, weil in ihm als Ziel hingestellt wird, daß „die Erkenntniß der göttlichen Dinge je länger je tiefer Wurzel schlage und zwar, durch Gesänge mit ihren verschiedenen Melodien in die wachsweichen Herzen eingedrückt, dort fest hafte."

Durchaus Tüchtiges leistete Gregor Corner 1625 mit seinem 422 Lieder enthaltenden Werke.

In der Folge nahmen sich, im siebzehnten Jahrhundert, angesehene Dichter der Sache an und sorgten für schwungvolle und inhaltreiche Lieder. Es sei erinnert an Friedrich von Spee, Balde und den unvergeßlichen Scheffler, dessen Verse auch evangelische Gesangbücher schmücken, Verse, die sich tief in das Wesen der höhern Welt versenken, und denen man es nachfühlt, wie innerlich der Autor von der Liebe zu Gott und Seinem Bunde erfüllt ist. Von Johann Michael Denis ferner im achtzehnten Jahrhundert rührt der berühmte feierliche Meßgesang her: „Hier liegt vor deiner Majestät". Dies fortgesetzte Wirken für das geistliche Lied

Digitized by Google

damals hängt viel mit den Plänen des reformlustigen Kaisers Joseph II. zusammen, die Liturgie des katholischen Kultus noch mehr mit deutschen Gesängen zu durchsetzen.

Wir sind damit allerdings schon bis zu den Tagen der Aufklärung vorgeschritten, haben dies aber des Zusammenhanges wegen vorweggenommen, und kehren nun zurück zu dem Kirchenlied der Nachfolger der Reformation.

### 4. Heinrich Schütz.

In der Folge hielt sich aber auch der Kirchengesang nicht auf der Höhe. Die italienische Art der Musik, äußerliches verfeinertes galantes Wesen verdrängte den urechten Volksgesang, der bis dahin vieles beigesteuert hatte. War dies alles immer der deutschen Sinnesart gemäß gewesen, so machte sich jetzt fremdes Element breit, das Individuell-Persönliche tritt mehr hervor, kleinliches Ausmalen der Gedanken in Tönen wird Sitte, große Würfe fehlen ganz.

Bereits Michael Prätorius zeigt, wenn auch erst spärlich, solche Anwandlungen. Bei Heinrich Schütz dagegen können wir es in jeder Richtung bemerken, daß er dem italienischen Geschmacke huldigt. Dazu trieb ihn seine ganze Lebensrichtung, sein Bildungsgang.

Schütz, oder latinisiert Sagittarius, war auf weltlichem Gebiete ebenso tüchtig wie auf geistlichem. Er kam 1585 im Voigtlande zur Welt. Seine hübsche Stimme empfahl ihn früh, er trat in die Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Kassel ein, eines gelehrten kunstverständigen Herrn. Hier wuchs er auf „unter Grafen, Vornehmen vom Adel und andern tapfern ingeniis, zu allerhand Sprachen, Künsten und exercitiis angeführt!“ Darauf bezog er in Marburg die Hochschule und lag den Studien ob.

Der Landgraf Moritz, sein Gönner, bestimmte ihn zu Johannes Gabrieli zu wandern, obwohl die Eltern darin unter keinen Umständen willigen wollten. Mit zweihundert Thalern jährlichen Stipendiums ausgerüstet, zog Schütz 1609 nach Venedig, und es ist nicht ausgeschlossen, daß er in des

Digitized by Google

Meisters Haus und Familie selbst aufgenommen wurde. Zwei Jahre blieb er dort. Ein Werk fünfstimmiger weltlicher Lieder, das er seinem fürstlichen Freunde widmete, war die Folge des anhaltenden eifrigen Studiums 1611. Sein Lehrer schenkte ihm als Angebinde noch vor seinem Tode

Heinrich Schütz.

einen kostbaren Ring — ein Zeichen seiner Liebe — und Schütz sprach auch seinerseits später nie ohne Anerkennung und Verehrung von Gabrielis Leitung seines Geistes. Die schöne Freundesverbindung zerriß dann alsbald der Tod, und Schütz kehrte, an Kenntnissen und Bildung reich, nach Kassel zurück. Von da wurde er an den Dresdener Hof gezogen. Hier richtete er nach dem Muster der Italiener die Kapelle ein, und durch unermüdliche Arbeit brachte er es dahin, daß

Digitized by Google

sie in kurzer Zeit herrlich aufblühte, der Stolz des Landes, ein Vorbild anderer Höfe.

In den Wirren des dreißigjährigen Krieges verließ der Meister Sachsen und Deutschland und wandte sich nach Kopenhagen. 1645 treffen wir ihn aber wieder in der Elbresidenz und zwar nun bis zu seinem Hinscheiden 1672.

Der Einfluß des Mannes auf die deutsche Musik ist nach vielen Seiten hin nicht hoch genug anzuschlagen. Wenn wir in Eccard die bedeutsamste Säule des alten Stils sehen müssen, so ist Schütz der Vertreter der neuen Richtung in der Tonkunst, die von Süden heraufzog. Er hat dem italienischen Einflusse wirkende Geltung in Deutschland verschafft, die südliche Art eingeführt, ihr die Wege geebnet. Dahin ist zu rechnen, daß er die Arie bevorzugte, deren Wesen es ist, daß sie jede Stimmung des Textes, jedes Wort fast in Tönen breit malt und geistreich ausführt, daß sie fast von Zeile zu Zeile ein eigenartiges Motiv verarbeitet. Und der ganze Zauber dieser Persönlichkeit wirkte während des großen Krieges, und in allem, was er wirkte und schrieb, war Schütz ein Vorkämpfer urdeutscher Kunst — das sind nennenswürdige Vorzüge des leider noch so wenig allgemein bekannten Meisters!

Von den Werken nennen wir die „Deutschen Psalmen sammt etlichen Motetten und Konzerten mit acht und mehr Stimmen." „Die Auferstehung des Herrn" grenzt durchaus an die Oratorien, wie sie bereits im Süden gang und gäbe waren, und stellt sich diesen geistlichen Dramen ebenbürtig zur Seite. Ferner „Die sieben Worte am Kreuz". Er selbst aber sah als sein Meisterwerk die „vier Passionen" an. In diesen dramatisch angelegten religiösen Werken hat er im allgemeinen das Oratorium in die Form gebracht, die es noch heute hat.

### 5. Orgel und Orgelspiel.

Auch die kirchliche Instrumentalmusik stieg in dieser Periode zu einer Stufe der Vollendung hinauf, die sie noch nicht erklommen hatte. Girolamo Frescobaldi führt nicht

Digitized by Google

mit Unrecht den Namen eines „Vaters des wahren Orgelspiels“. Geboren 1591, wurde er bei den Niederländern ausgebildet. Später war er in Rom Organist am Petersdom. Dort wurde er Lehrer für viele Schüler, die zu

Girolamo Frescobaldi.

dem angesehenen Musterbilde der Orgelkunst pilgerten. Nach einer Erzählung lauschten 30000 Zuhörer seinen Tönen, als er das erste Mal in St. Peter erschien. Die Sage gibt den maßlosen Einfluß wieder, den er sich zu erringen wußte. Sein Todesjahr ist nicht genau anzugeben, er wird um 1654 gestorben sein.



Digitized by Google

In demselben Jahre wurde in Deutschland Samuel Scheidt der Orgelkunst entrissen, er ist in Halle geboren worden und gestorben. Er war es, der selbständiger und eigenartiger, unabhängig von der Gesangsmusik das Instrument handhabte, wenn er auch dabei aus dem kirchlichen Takte allerdings oft herausfiel.

* * *

Die Orgel selbst hatte in dem letzten Jahrhundert auffallende Verbesserungen erfahren. Vornehmlich war es die gleichschwebende Temperatur, die man zu erzielen verstand. Bis dahin erklangen einzelne Tonarten vollkommen rein, reiner als heutzutage, andere dagegen waren durchaus unbrauchbar, und zwar je mehr Vorzeichen sie hatten. Eine Ausgleichung war das Problem aller Erbauer und Künstler, man schreibt es Andreas Werkmeister in Halberstadt (1645—1706) zu, daß er sie zuerst zu erfinden trachtete. Man wollte mit den verschiedensten Versuchen einen Ausgleich zwischen den Schwingungszahlen der einzelnen Töne der Tonleiter herbeiführen. Immerhin war das Problem schwierig genug, als daß man es voll und ganz beim ersten Versuche gelöst hätte. Den Umfang der Töne dehnte man bis zum dreigestrichenen c aus, so daß vier Oktaven auf das Manual kamen, dazu traten im Pedal noch zwei Oktaven. Mit diesen Vervollkommnungen erschienen neue bedeutendere Künstler auf dem Plane.

* * *

Noch heute bei allen Freunden der edeln Kunst angesehen ist Pachelbel; um 1653 in Nürnberg geboren, war er in Wien, Eisenach, und nachdem er noch andere Stätten seiner Wirksamkeit gehabt hatte, in seiner Vaterstadt an der Sebalduskirche an der Orgel in Dienst. Er starb 1706. Er war ein ausgezeichneter Mann, der auf dem Gebiete der Choralbearbeitung für die Orgel wichtige Wege gewiesen hat.

* * *

Digitized by Google

Neben ihn tritt der 1637 in Halle geborene Johann Jakob Froberger. Das romanhafteste Leben wird von ihm erzählt. Sein Vater war in Halle Kantor, anderthalb Jahrzehnte alt erregte der Sohn bereits öffentlich Aufsehen. Der schwedische Gesandte, der gerade durch die Stadt reiste, wurde auf ihn aufmerksam, der helle wundervolle Sopran des Knaben entzückte ihn, und er hieß ihn mit nach Wien zum Kaiser kommen. Ferdinand fand Gefallen an dem munteren Burschen und sandte ihn nach Italien zu Frescobaldi. Dann wurde er sein Hoforganist. Als er darauf einmal in Dresden erschien, um sich beim Kurfürsten vorzustellen, riß er alle durch sein Spiel zu begeisterter Bewunderung hin,

Orgel vom Genter Altarwerk.

und für ein Manuskript von Werken, das er dem Fürsten hinterließ, hängte ihm dieser eine goldene Ehrenkette um.

Später findet man ihn auf der Reise nach England. Räu-



Digitized by Google

ber überfallen ihn und nehmen ihm seine ganze Habe, auf einem Segler findet er kärglichen Unterschlupf. Schon winkt ihm die ersehnte Küste, da fällt der Aermste abermals unter die Räuber. Piraten umzingeln das Schiff, die Kanonen, scharf gestückt, zertrümmern den Mast des Schiffes, daß er gebrochen ins Meer schlägt, wiederum ein Schuß durchbricht die Wandung des Schiffes, daß es selbst ins nasse Grab mit Mann und Maus hinabsinkt. Froberger, der ein guter Schwimmer war, springt in die Wellen, trennt sie mit starken Armen und gewinnt sicher das rettende Gestade. Elend und krank erreicht er die Hauptstadt und streift planlos durch die Gassen und Gäßchen. Da steht er vor der Westminsterabtei, und erhabene Orgeltöne dringen an sein Ohr. Mächtig angezogen durch den weihevollen Klang geht er an das Gotteshaus heran, die Pforten sind offen, er tritt ein und sinkt auf die Steinplatten des Bodens nieder, von Erinnerungen und Hoffnungen ergriffen. Die Orgelweisen sind längst verstummt. Er erhebt sich nicht, tief versunken in seine Gedanken kniet er noch immer am Boden, da klopft eine Hand ihm auf die Schulter, er erwacht aus den Träumen, vor ihm steht der Organist des Domes und erkundigt sich nach seinem Schicksal. Froberger klagt ihm seine bittere Lage, und der Mann glaubt etwas zu leisten, er will ihn als Bälgetreter in seine Dienste nehmen. Froberger ist es zufrieden, er hat ja da vorläufig eine Stellung und bekommt etwas Geld in die Finger.

Ein merkwürdiger Zufall führte aber zur Entdeckung seiner Person. Nach der Gewohnheit der Zeit spielte zur Tafel der fürstlichen Herrschaften die Orgel als ein höfisches Instrument auf. Sie war nicht nur Instrument der Kirche, sondern auch des edeln Hauses. Der König von England feierte nun eben ein festliches Gelage zu Ehren seiner Hochzeit mit einer portugiesischen Fürstentochter, und der Herr des deutschen Schiffbrüchigen hatte bei dem Bankett die Musik zu bewirken. Als er dabei von seinem Sitze einmal weggegangen war, trat Froberger an das Werk heran. Da hörte man plötzlich, als eine Pause im Gespräche war, er-

Digitized by Google

greifende Klänge in den Saal herniederschallen, süß und wie aus tiefer Ferne setzten sie ein, dann schwollen sie zu machtvollen Akkorden an, Läufe und schillerndes Spielwerk rauschten dazwischen; wie ein Lichtmeer durch den Aether bricht, so drangen die Töne durchs Haus. Das war Froberger, der dort spielte und seine Seele in die Töne ergoß. Der Organist ärgerlich zurückkehrend schlug auf den ungebetenen Vertreter ein. An der ihm sonderbaren Manier hatte es aber eine Hofdame gemerkt, wer dort die Tasten rühre, war sie doch einst in Wien von ihm im Klavierspiel unterrichtet worden. Sie deutete dem König ihre Wahrnehmungen an, und Ehren und Geschenke wurden seitdem auf ihn gehäuft, der arme Bettler gelangte zu den höchsten Auszeichnungen. Doch wieder zog es ihn nach Wien zurück. Des Kaisers Laune hatte sich aber indessen anderen Künstlern zugewendet, er bevorzugte andere Größen des Tages und wies ihn ab. In Mainz, still und einsam, wenn auch nicht Entbehrungen unterworfen, soll er seitdem gelebt haben.

Er starb auf Schloß Héricourt bei Montbéliard am 7. Mai 1667, nachdem er die letzten Jahre bei der Herzogin Sibylla von Württemberg hier auf deren Besitzung zugebracht hatte.

Frobergers Art des Orgelspiels war interessant durch die eigenartige reizvolle Registrierung, er liebte besonders ein gewaltiges Spiel mit allen Stimmen und war geschickt im Pedalgebrauch. Er verstand es, ein Thema ungemessene Zeit den verschiedensten Tonsätzen zu Grunde zu legen und in immer neuer, kunstvoller, packender Weise zu variieren.

* * *

Wie Froberger war Kaspar Kerl ein Schüler Frescobaldis, der auch auf Deutschland, wie man sieht, einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat. Kerl wirkte am Stephansdom in Wien und starb 1693.

Eine große Reihe Künstler während des siebzehnten Jahrhunderts erwerben Deutschland den Namen des Landes

Digitized by Google

der Organisten. In Hamburg wirkte an der Katharinenkirche Heinrich Scheidemann, der Komponist des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern"; an derselben Kirche war als Nachfolger des Genannten seit 1654 Adam Reinken. Sie und andere haben damals den Grund zu ihrer Kunst in Holland gelegt und sind Schüler Johann Peter Sweelincks in Amsterdam gewesen, der, 1560 in Deventer geboren und 1621 gestorben, seinerseits wieder ein Schüler von Andreas Gabrieli war. Sweelinck verdanken wir unberechenbar viel für die Orgelkunst unseres Vaterlandes, er hat eine Reihe vorzüglicher Meister gebildet, so daß ihm mit Recht der Name Organistenmacher beigelegt wurde. Von berühmten Namen aus dem siebzehnten Jahrhundert sei noch Dietrich Buxtehude angeführt, der in Lübeck an der Orgel saß, und dem auch Sebastian Bach ein großes Stück seines gewaltigen Könnens schuldet. Er ist einer von denen, die zu diesem unübertroffensten aller Orgelmeister hinüberleiten, er war das Entzücken Bachs, und dieser steht in manchem nicht Unwesentlichen auf des Lübeckers Schultern. Zu derselben Zeit lebte Georg Muffat, ein Schüler von Lully in Paris; er starb 1704 in Passau als Domkapellmeister.

### 6. Niedergang der geistlichen Musik im siebzehnten Jahrhundert.

Während und je mehr die weltliche Oper Fortschritte machte, um so mehr kam im siebzehnten Jahrhundert die Kirchenmusik zurück. Allerlei wenig Passendes, zu der hehren Würde des Gotteshauses nicht Harmonierendes schlich sich ein, was mit dem edeln, einfachen Wesen der früheren Zeit und ihrem allmählich herausgebildeten echten Kirchenstile nicht zu vereinbaren war. Die wahre Kirchlichkeit kam immer mehr abhanden. Bald war es auch nicht mehr der Zweck der für das Gotteshaus berechneten Musikstücke, den Geist zu Gott zu erheben, sondern niedere Motive, Aufsehen zu erregen, interessant, spannend und fesselnd zu sein; alle Ziele einer weltlichen Musik wurden der geistlichen eigen. Was die Oper Neues und Reizvolles, die Sinne

Digitized by Google

Bestrickendes erfand, das brachte man auch in die Kirchenmusik hinein, und diese verlor dadurch leider ganz ihre über das Irdische erhabene Feierlichkeit. Sonst hatte die profane Musik der Kirche ihre Weisen und ihre Art ent-

Johann Peter Sweelinck.

lehnt, jetzt war es umgekehrt geworden: die geistliche Tonkunst tritt ins Gefolge der Oper als deren Vasall und sieht sich zur Schleppenträgerin ihrer einstigen Schülerin erniedrigt. Es mag oft unbewußt der Komponist die ihm von der Oper her geläufigen Formen und Wendungen gebraucht haben, oft genug geschah es durchaus mit Absicht um zu gefallen, zu berücken, das Ohr zu kitzeln.

Digitized by Google

Der dramatische Stil zieht mehr und mehr ein, die Kantate wird das vornehmste Stück der Kirchenmusik, auf ihre Komposition wirft sich alles, sie überflügelt und drängt in den Hintergrund das Gemeindelied, das gemeinsame schlichte überzeugungsvolle Bekennen des heiligen Glaubens durch die feiernde Versammlung. Andere Instrumente außer der Orgel, die sich Recht und Stimme im Gotteshause erworben hat, führen sich ein und nehmen für sich Wort und Ton in Anspruch. Schon schreibt man in Arienform geistliche Lieder, persönliches Empfinden überwiegt den alten objektiven Charakter der Kirchenstücke, süßes und zartes Getändel verdrängt den herben Ernst der alten Zeit. Es galt der Grundsatz: die feinste interessanteste Musik ist für die Kirche gerade erforderlich.

Daß dabei der Gemeindegesang, der einst so urkräftig durch die heiligen Hallen erschallte, verfiel und immer dürftiger wurde, wer will es nicht verstehn? Zu Gunsten des Kunstgesanges mußte er abdanken. Er wurde immer spärlicher, er genierte sich ordentlich den feinen, zierlichen, mit allen Kunstmitteln der Neuzeit auftretenden, mit den modernsten Errungenschaften und den beliebtesten Zugstücken paradierenden Sätzen gegenüber. Es galt als rückständig, mit den alten Weisen sich zu befassen, und rückständig wollte man nicht erscheinen. Die Gesangbücher haben hinfort nur die einfache Melodie mit flüchtig untergeschriebenem Generalbaß. Für den leitenden und den Grundstamm der singenden Gemeinde abgebenden Chor tritt beim Kirchenlied das Orgelspiel ein, der lebendige Rhythmus wird dadurch (leicht erklärlich!) verloren, ein gleichmäßig fortschreitender Gesang im beständig langsamen Leichenbitterschritt, auch bei jubelndsten Festweisen, tritt dafür ein, so wie wir zumeist heute noch die Melodien bei uns in stets gleichlangen Noten singen hören. Das Darmstädter Kantional von 1678 zeigt zuerst diesen Rückgang.

Der protestantische ehrwürdige Choral kam immer tiefer hinab, bis Mattheson sagen durfte: „Wie sollen wir Gott

Digitized by Google

loben? Mit faulen, kalten, schläfrigen Noten? Nein, herrlich soll es zugehn, ich will hoffen, es sei figural. Kirchenlieder, insoweit sie von der Gemeinde gesungen werden, sind bei mir nicht musikalisch." So dachte der angesehenste Musikschriftsteller seiner Zeit.

Dazu kam der Fluch des dreißigjährigen Krieges, der über Deutschland daherstürmte und alle edeln Errungenschaften des Geistes mit Füßen trat. Da sanken Städte in Elend und Dörfer in Trümmer, und Kirchenchöre hörten auf zu sein, den Kirchen fehlten alle Mittel sie zu unterhalten. So sank bald auch die Kunstmusik hin und verblich.

Demnächst begann sich außerdem noch eine Umbildung des Tonsystems zu vollziehen. Das alte, auf einfach bestimmter Folge der Töne aufgebaute System hatte durch die Ausbildung der Harmonie bereits einen schweren Stoß erlitten, denn es bot den Tonarten nicht die erforderliche Zahl von halben Tönen, die für den Uebergang und zum Schlusse unentbehrlich waren: sie waren nicht alle wie bei uns vorhanden, und somit wurden die noch fehlenden im Laufe der Zeit eingeschoben. Nachdem sie auf diese Weise schon vorher für die Harmonie unumgänglich geworden waren, zogen diese im alten System noch nicht existierenden Halbtöne alsbald auch in die Melodie ein, und so kommt innerhalb dieser die volle chromatische Reihe der Töne zu stande. Man gestaltete die Melodie freier, sah von den früheren eigenartigen Wendungen der einzelnen Tonarten ab, diese verschwimmen in einander, bis dann die Kirchentöne ganz abkommen: bei Haydn und Mozart erscheint nur noch unser Dur und Moll.

Unter den Tonsetzern ragt für uns in dieser Zeit noch hervor Johann Hermann Schein, er war ein Pfarrerskind aus Sachsen, 1586 geboren. In Schulpforta erhielt er seine Ausbildung, zog dann auf die Leipziger Universität und studierte Theologie und Philologie. Es riß ihn aber unwiderstehlich mehr und mehr zur Musik hin, und er widmete sich ihr mit ganzer Lebenskraft, daß sein Name alsbald berühmt war und überall einen guten Klang hatte.

Digitized by Google

1613 treffen wir ihn als Kapellmeister in Weimar, 1615 wird er an Seth Calvisius Stelle als Thomas-Kantor in Leipzig angestellt. Dort starb er 1630, eigentlich in den besten Lebensjahren. Schein verdient allein schon als Mensch unser innerstes Mitgefühl. Zweimal wurde er Wittwer, zwei Söhne und fünf Töchter sanken vor dem Vater ins kühle Grab. Jedem seiner Lieben, die Gott ihm entriß, hat er ein Sterbelied gedichtet und es auch komponiert. Choräle und geistliche Konzerte von ihm sind uns in größerer Zahl erhalten.

Neben ihm sei Andreas Hammerschmidt unvergessen, Organist in Zittau (er starb 1675), außer andern Sachen schrieb er sogenannte Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und der gläubigen Seele: er reihte darin Bibelsprüche dermaßen aneinander, daß sie Gespräche, Rede und Antwort, darstellten. Auch Johannes Krüger sei genannt, Kantor am Grauen Kloster in Berlin († 1662). Johann Rudolf Ahle der Ältere, an St. Blasien in Mühlhausen Organist und gleichzeitig Bürgermeister, dessen mehrstimmige geistliche Arien mit Instrumentalbegleitung und symphonischen Einleitungen wegen ihrer subjektiven Richtung mehr für das Haus geschrieben sind, und der Sohn Johann Georg Ahle, ebenda angestellt, waren in ihrem Amte Vorgänger Sebastian Bachs.

Späterhin traten u. a. Johann Schop auf, Kapellmeister in Hamburg, der besonders Lieder von Johann Rist komponierte, und Peter Sohr in Elbing, dem wir nicht minder viele Choralmelodien verdanken.

* * *

Die folgenden Männer sind ja mehr auf dem Gebiete der Oper aufgetreten, aber immerhin haben sie auch ihre Bedeutung in der Entwicklung der Kirchenmusik zu den großen Kraftgenies der nächsten Zeit hin.

Reinhard Keyser, 1739 gestorben, war ein nie versiegender Born neuer Melodien, naturwüchsig in seinen Werken und außergewöhnlich fruchtbar. Er war ein Zögling

Digitized by Google

der Leipziger Thomasschule. Nach Absolvierung seiner Studien wurde er nach Wolfenbüttel berufen, um da für Gründung einer Oper zu sorgen, nachmals kam er nach Hamburg und noch später nach Kopenhagen. Dann wurde er wiederum Kantor in Hamburg.

Mit Leib und Seele bei seinen musikalischen Arbeiten, betrachtete er dennoch sein Amt fast nur als die milchende Kuh, um seinen nobeln Passionen nachgehn zu können. Er war gewöhnt, maßlos seiner Putzsucht und seiner Eitelkeit zu fröhnen, trug sich überaus auffallend, stolzierte in ausgesucht stutzerhaften Kleidern daher und hielt sich Livréediener, um den Pomp des Hauses überall herauszukehren.

Er hat 116 Opern geschrieben, eine leichte Gabe der Erfindung war ihm dabei eigen. „Was er setzte, das sang alles gleichsam von sich selbst und fiel so melodisch, reich und leicht ins Gehör, daß man es eher lieben als rühmen mochte", ist das Wort seines Zeitgenossen Mattheson. Aber seine Kirchensachen beweisen, daß er auch gediegene mehrstimmige Sätze höherer, edler Art entwerfen konnte und, gut durchgearbeitet, gewähren diese Stücke noch heute einen gewissen Genuß.

* * *

Georg Philipp Telemann, sein Zeitgenosse, war entschieden noch mehr ein Vielschreiber, wenn man auch zugestehn muß, daß er dabei doch in allem gründlicher, taktvoller war; nur steht er darin hinter Keyser zurück, daß er nicht so erfinderisch sich bewies.

Telemann entstammt einem Pfarrhaus in Magdeburg. Seine Mutter wollte, er solle Jura studieren, aber der Sohn, der keine Lust daran findet, geht zur Musik über. An der neuen Kirche in Leipzig wird er zuerst angestellt, dann berufen ihn nacheinander Sorau, Eisenach, Frankfurt. Hatte er hier eine große Reihe von Kirchenkantaten veröffentlicht und sich damit in die musikalische Welt eingeführt, so verdankt er es namentlich seiner Vertonung der Passion des Hamburgers Brockes, daß sein Name zu den ange-

Digitized by Google

sehensten seines Zeitalters zählte und bei den damals Lebenden sogar unserem großen Bach vorgezogen werden konnte.

Als ihm Frankfurt für sein Wirken und Wollen nicht genügend Raum bot, begab er sich nach Hamburg und verbrachte hier den Rest seines Lebens. Es ist schier unglaublich, was der Mann wirklich alles geleistet hat. Es genügt eine Zusammenstellung der Zahlen seiner Werke, um davon einen Begriff zu geben, was er zusammengeschrieben zu haben sich rühmen durfte. 44 Passionen, 40 Opern, außerdem 600 Ouvertüren — dazu 111 Musiken zu verschiedenen Zwecken, ohne alles andere, was er noch nebenbei hinwarf. Man kann nur staunen über solche Arbeitslust. Daß manches, eigentlich wohl sogar sehr vieles Dutzendware ist, mag man sich vorstellen. Von den für die Kirche bestimmten Werken genüge es, die „Hirten von Bethlehem", das „Befreite Jerusalem", den „Tag des Gerichts" zu erwähnen, geistliche Dramen voll Kraft und Tiefe.

* * *

Der Dritte der großen Hamburger jener Jahre ist Johann Mattheson, gestorben 1764. Als Kritiker und Schriftsteller war er mehr noch denn als Komponist damals weit beachtet und berüchtigt. Ein eitler Mensch, der von sich durchaus eingenommen und seiner eminenten Bedeutung sich viel mehr bewußt war als andere. Er war ein frühreifes Menschenkind und erhielt in Wahrheit eine vorzügliche Ausbildung. Als blutjunger Bursche verstand er bereits durch Orgel, Cembalo, Gesang zu fesseln, fast alle Orchesterinstrumente spielte er, sprach fertig französisch, italienisch und englisch, er studierte die Rechte, auch Schauspieler war er nebenbei. In seiner Biographie erzählt er mit großem Nachdrucke von seinem Aufenthalt in Dänemark, daß der König und die Großen des Landes ihm die Hände mit Gold füllten, weil er mit seiner Stimme oder seinem Spiel sie hingerissen habe. Er war ebenfalls bei der Hamburger Oper beschäftigt. Nebenher sagte er dem englischen Gesandten zu, und dieser machte ihn zum Erzieher seiner

Digitized by Google

Kinder und zu seinem Sekretär; er mußte dabei, des besondern Vertrauens des Gesandten gewürdigt, diesen oftmals geradezu auch amtlich vertreten, wenn er auf Urlaub und verreist oder sonstwie abwesend war. Mattheson läßt sich breit über seine wichtige Persönlichkeit aus, der man soviel alles anvertraue. Schon früher hatte er Kompositionen voll bewunderter Gelehrsamkeit verfaßt, nun wurde er als Kanonikus und Kapellmeister am Dom angestellt und mußte jährlich eine Anzahl geistlicher Stücke für die kirchliche Aufführung schreiben. Ein immer zunehmendes Ohrenleiden zwang ihn späterhin zu entsagen. Im Alter von 83 Jahren starb er in angenehmen und günstigen häuslichen Verhältnissen. Ein genialer Mensch war er nicht, sondern schulmeisterlich pedantisch durch und durch. Seine nach der Mode der Zeit schwülstig geschriebenen litterarischen Werke bieten viele Nachrichten über das musikalische Leben und Treiben seines Jahrhunderts und geben reiches Quellenmaterial.

Digitized by Google

Vierter Hauptabschnitt.

# Die Heroen protestantischer Musik.

Wüste Verhältnisse hatte der dreißigjährige Krieg in ganz Deutschland hinterlassen. Staatswesen und Gesellschaft sind nie so zerrissen und heruntergekommen gewesen wie in jenen traurigen Tagen. Und lange darnach noch war der Niedergang auf allen Gebieten des menschlichen Daseins genau so zu spüren wie zuerst. Sehr allmählich erst haben sich neuerdings die Verhältnisse wieder erholt und gebessert.

Wer echten Sinn und gutes Herz besaß und in der Verrohung der Sitten nicht mitmachte, sondern sich intakt bewahrte und fernerhin bewahren wollte, für den gab es nur zwei Wege zu diesem Ziele hin. In die Fremde hinaus, unter anderer besserer Sonne zu leben, das war die Losung der einen; die anderen wählten den zweiten Weg, sich auf das innere Selbst zurückzuziehen und aus dieser Welt voll Schmach und Lastern zu fliehen, um in einem stillen beschaulichen Leben für ihren Geist Glück und Genuß zu suchen.

Von den beiden Titanen in der Musik, die, wo ringsum alles zerschmettert am Boden lag, das deutsche Wesen in der Tonkunst zuerst wieder erstehn hießen, hat jenen Pfad Händel genommen, diesen andern Steig ist Bach gewandelt. Händel hat in England, das von dem unseligen Kriege nicht berührt war, Raum für sein Wirken und Anerkennung gesucht und erreicht, auf fremder Erde ist es dem großen deutschen Künstler gelungen, glänzende Tage zu sehen und ein Leben voll Pracht zu genießen; der andere hat, ohne auf die Mitwelt zu sehen oder um ihre Gunst zu

Digitized by Google

buhlen, in einsamer Klause Unsterbliches vollendet, was Jahrhunderte überdauern wird. Ob ihn auch seine Zeit noch nicht begriff — wir Späteren erst haben ihn erkannt.

Beide, Händel und Bach, hatten das Los, am Lebensabend erblindet dazustehn. Die beiden, obwohl die herrlichsten Geister Eines Volkes in derselben Zeit, haben sich nie gesehen, daß ein Vergleich zwischen beiden feste Fundamente haben könnte. Beide sind in demselben Jahr 1685 geboren worden. Händel und Bach verdienen als die Grundpfeiler der ganzen deutschen Musik der Folgezeit, auch der geistlichen Tonkunst, die eingehendste Betrachtung in unserem Bändchen.

## 1. Georg Friedrich Händel.

Georg Friedrich Händel kam in Halle am 23. Februar 1685 als der Sohn eines Kammerdieners und Amtschirurgus zur Welt. In der Musik überhaupt hat nur der Organist Zachau in seiner Vaterstadt auf ihn eingewirkt, andere Ausbildung hat er nie genossen. Früh regt sich, was ein Meister werden will — mit sieben Jahren saß er bereits an der Orgel und am Klavier, mit neun Jahren wagte er sich an eine Komposition für die Kirche.

Der Vater, dessen Gedanken sich in anderer Richtung bewegten, sah es gar nicht gern, daß sich die Talente des Sohnes in dieser Weise zeigten. Er hatte anfangs jedwedes Musizieren verboten. Findig und zielbewußt erscheint uns Händel aber schon damals. Er verstand es, sich ein Klavichord zu verschaffen, und nachts, wenn alle schliefen, übte er in der Dachkammer. Später räumte ihm denn auch der Vater ein, daß er seinen Neigungen gemäß leben könne.

Nachdem der Knabe die lateinische Schule besucht hatte, widmete er sich dem Studium der Rechte auf der Universität in Halle. Daneben lag er eifrig der Tonkunst ob. Bald wirkte er als Schloß- und Dom-Organist in der Vaterstadt.

Dann zog es ihn mächtig hinaus in die Ferne. Er eilte nach Hamburg. Reges Musikleben herrschte damals

Digitized by Google

gerade in der Elbstadt. Händel wurde als zweiter Geiger in der Theaterkapelle Reinhard Keysers beschäftigt. Dort führte er auch seine erste Oper unter dem Beifall des kunstsinnigen Publikums auf.

Ein Stückchen aus diesen Jahren erheischt besondere Erwähnung, weil es charakteristisch ist für den ganzen Menschen, wie er auch später sich offenbarte. Es wurde eines Abends eine Oper dargestellt, und Mattheson, der eitle ehrgeizige, selbstsüchtige Mattheson, dessen wir vorhin schon gedacht haben, trat auf der Bühne in einer Rolle auf. Händel hatte die Begleitung am Klavier übernommen. Das Opus wurde bis zu dem Augenblicke ordnungsmäßig fortgeführt, wo der Akteur erdolcht von den Brettern getragen werden mußte. Da plötzlich erschien Mattheson vergnügt unter der Bühne und wollte weiter dirigieren. Denn er, der große Löwe der Zeit, mußte doch auch in dieser Rolle sich zeigen und sein Musiktalent durfte ja nicht zu kurz kommen. Händel zeigte in Miene und Wort dem Selbstgewaltigen, daß es ihm nicht einfalle, den Platz jenem einzuräumen, und er rührte sich nicht von der Stelle. Es schien ihm mit vollem Rechte ganz ungehörig, daß der eben in der Scene Ermordete lustig und charmant wieder als Kapellmeister auftauche. Mattheson wartete nun bis zum Ende der Vorstellung — da, in blinder Hast stürzte er auf den nichts ahnenden Widersacher und versetzte ihm eine schallende Ohrfeige. Händel griff zu und schleppte und zerrte ihn auf die Straße; dort, während alle Menschen zusammenliefen, forderte er den Beleidiger vor die Klinge. Der Kampf war ungleich, Mattheson war der Gewandtere. Vielleicht wäre es für Händel übel abgelaufen, und die Welt hätte ihn verloren — aber Matthesons Degen zersprang an einem metallenen Rockknopf des Gegners.

Von der Elbe wandte sich der Jüngling, als ihm Hamburg verleidet war, südwärts und suchte in Italien andere Verbindungen anzuknüpfen. Er gewann dort die Zuneigung der namhaftesten Autoritäten, wie Lotti, Corelli, Domenico und auch Alessandro Scarlatti. Domenico

Digitized by Google

Georg Friedrich Händel.



Digitized by Google

begeisterte er dermaßen durch sein Spiel, daß dieser ausrief, das könne nur Händel oder der Teufel. Florenz, Venedig, Rom, Neapel wurden besucht, in den ersten Zirkeln fand er Zutritt, und die vornehmen Kreise überboten sich in der Bewunderung dieses glänzenden Sterns, der ihnen erschienen war. So wurde er nicht minder gern in Rom am päpstlichen Hofe gesehen. Hier schrieb er sein Oratorium: „Die Auferstehung".

Mit 25 Jahren kam der junge Mensch, dem bereits so viel Lorbeer die Schläfe schmückte, endlich nach England. Mit 4000 Thalern Jahresgehalt wurde er vom Könige als Kapellmeister angestellt und hatte daneben den Unterricht der Prinzessinnen zu leiten. Die vornehmsten Häuser öffneten ihm ihre Pforten, er verkehrte mit den bedeutendsten Geistern der Nation und pflegte den Umgang mit den geistreichen Kreisen der Hauptstadt.

Es entstanden die Anthems, eine Art Kantaten, die bereits zu seinen späteren Oratorien hinweisen. 1720 erschien „Esther", das erste englische Oratorium mit englischem Texte.

Gleichwohl schrieb Händel mehr für das Theater, als daß er seine reichen Kräfte in den Dienst erbaulicher Musik gestellt hätte. Die Londoner Oper, eine Gründung des Adels, stellte ihn an ihre Spitze. Er war überaus arbeitsam und schaffensfroh — bis er des Treibens satt und all der Kulissen-Kabalen müde war. Mit den Lieblingen des Publikums sprang er nach seinen künstlerischen Intentionen um. Das Publikum bevorzugte Sänger, deren Geschmack nicht der seinige war. Sein Temperament riß ihn dabei oft über alle Gebühr fort. Als die Francesca Cuzzoni, eine gefeierte Größe, deren Trotz und Eigensinn ihm schon immer viel zu schaffen gemacht hatte, einmal sich weigerte eine bestimmte Arie zu singen, packte er sie mit seinen riesenhaften Kräften und hielt sie zum Fenster hinaus, wobei er sie anschrie, er werde sie hinunterwerfen, wenn sie jetzt nicht singen werde. Solche deutsche derbe Manier war die zarte italienische Diva

Digitized by Google

denn doch nicht gewöhnt, und sie rief kläglich um Gnade und sang dann wirklich so prächtig, wie noch selten.

Natürlich gewann dem Meister diese Art sich Autorität zu verschaffen keineswegs zahlreiche Freunde. Ein zweites Unternehmen machte alsbald unwiderstehlich Konkurrenz, der Meister aber verlor sein ganzes Vermögen, indem er sein eigenes Theater halten wollte, auch seine Gesundheit litt Schaden, er büßte seine Körperkräfte im Ankämpfen gegen die aufreibenden Intriguen der Gegner ein, und nur die Bäder in Aachen, die er aufsuchte, brachten ihn wieder zur Genesung.

Dies alles brachte Händel vom Theater ab und gab den Anstoß, daß er sich fortan, seit 1738, dem Oratorium zuwendete und hier zur Höhe seines Schaffens stieg. In Wahrheit sind seine Opern Dutzendware italienischer Manier, heute veraltet und unbekannt; nach ihnen fragt kein Mensch. Als Händel dem Oratorium seinen Geist widmete, erkannte er damit, wenn auch spät, seine bessere Befähigung.

Es sei zuvörderst „Saul" und „Israel in Ägypten" genannt. Dies zweite Werk schrieb er beiläufig gesagt in 27 Tagen nieder und zwar den zweiten Akt zuerst, ein Zeichen seiner sonderbaren und leichten Art des Komponierens.

Mit dem „Messias" (1741) tritt er auf die Stufe der höchsten Meisterschaft. Merkwürdig bleibt, daß das Werk zuerst nur einen sehr schwachen Erfolg hatte. Von der zweiten Aufführung erzählt man, daß nur der König und sein Gefolge zugegen waren. „Desto besser wird es klingen", sagte der selbstbewußte Meister. Erst später brach sich das Werk Bahn. Welche Ehrfurcht zollen wir ihm heute! In England besteht die Sitte, das „Alleluja" am Schlusse des zweiten Gesanges, dies erhabene Tongefüge von markiger Kraft und himmlischer Schöne, stehend anzuhören; es rührt daher, daß auch bei seiner späteren Aufführung unter Händels Leitung die Hörer so von dem gewaltigen Werke hingerissen wurden, daß sie sich impulsiv wie auf ein Zeichen von den Sitzen erhoben.

Es folgen die Oratorien „Samson", „Judas Makka-



Digitized by Google

baeus“ und „Josua“. Schon hatte der schwarze Star ihm das Augenlicht geraubt, als er „Jephtha“ schrieb.

Man sah ihn an der Orgel bis acht Tage vor seinem Tode. Er schlief zum besseren Leben hinüber am Karfreitag 1759, dem 14. August. Sein Leib liegt im Poetenwinkel der Westminsterabtei bestattet, wo die Großen der Nation ruhen, bei Macaulay und John Milton.

Händel war seinem Aeußern nach ein Mann voller Kraft und Energie, von hünenhaftem Körperbau, sein Auftreten selbstbewußt und stolz. Sein bedeutender Charakter prägte sich in den markanten Zügen aus.

Nach Deutschland drang sein Geist erst allmählich. Von Norddeutschland her wird Mozart und Beethoven mit ihm bekannt. Mozart hat Händels Werke liebenswürdiger und reicher zu instrumentieren begonnen. Aber mag auch manche Kleinigkeit dadurch angenehmer geworden sein, im allgemeinen ist diese Umgestaltung nicht zum Besseren ausgeschlagen. Bekannt sind des sterbenden Beethoven Worte, als ihm auf seinem Krankenlager Händels Werke zu Gesicht kamen: dort sei die Wahrheit.

* * *

Händel will mit seiner Musik in den Oratorien geistlichen Inhalts auf die Massen wirken und erreicht das wirklich in einer bis dahin ungewöhnlichen Weise. Sein Stil ist auf die breiten Schichten des Volkes berechnet und doch nicht trivial; nur edle Mittel wendet er an. Man kann seine Musik mit zwei Worten bezeichnen, sie ist großartig populär. Nur zuweilen bricht dabei seine gelehrte Kunst in der Komposition durch, so etwa in dem wuchtig daherrauschenden Amen des „Messias“.

Wir verweilen noch einige Augenblicke bei den Glanzpunkten seiner Meisterschöpfungen und lenken den Blick auf die drei berühmtesten Werke: „Samson“, „Judas Makkabaeus“ und den „Messias“.

Digitized by Google

„Samson" behandelt das tragische Geschick des herkulischen Richters in Israel in überwältigender Weise. Erhebend und erschütternd zugleich ist sein Kampf mit der unritterlichen Gegnerschar dargestellt, dramatische Kraft überall. Die Chöre der Israeliten und der Philister sind ebenso urgewaltig wie die Klagen des Helden und seiner Familie. Ueberhaupt leistet Händel in den Chören das Beste. Dort hinein legt er die ganze Wucht seines Schaffens. Ihrem Wesen nach geben diese Chöre ähnlich wie in der antiken Tragödie die Summe der sittlichen und religiösen Ideen des Werkes. Sie sind glanzvoll und wirksam gebaut, stets charakteristisch, daß die Situation klar bezeichnet wird, dazu dramatisch belebt, überall zeigen sie entschiedene feste Prägung.

„Judas" stellt den heroischen Glaubenskampf Israels dar. Die zuversichtliche Erhebung im Vertrauen auf die Hülfe des Höchsten, das Tosen der Schlacht kommen gleichermaßen zum Ausdruck mit dem Jubel bei der stolzen Rückkehr des sieggekrönten Führers in dem Festgesang: „Seht, er kommt mit Preis gekrönt."

Nicht minder finden sich solche herrlichen, jeden Hörer hinreißenden Sätze in „Israel in Ägypten". Geistvoll ist hier die musikalische Tonschilderung der sieben Plagen. Von urwüchsiger Kraft sind die Chöre in den Stellen, die von dem Untergang Pharaos im Meere reden, während das Baßduett: „Der Herr ist der starke Held" geradezu bis ins Mark dringende Töne wählt.

Im Anschluß hieran gedenken wir auch des „Josue". Lieblinge des Hauses sind die innige Baßarie: „Soll ich in Mamres Fruchtgefild vollenden meiner Tage Lauf", und das einzigartige: „O hätt' ich Jubals Harf'".

Der „Messias" ist das tiefsinnigste, weit umfassend angelegte Werk. Der erste Akt bringt die Verheißungen der Erlösung des menschlichen Geschlechts, sodann zieht des Herrn Geburt an uns vorüber, sein Wirken auf Erden, sein Leben und Leiden, Sterben und Auferstehn. Der dritte Gesang stellt die letzten Dinge vor unsere Seele, Tod, Auferstehung, Gericht und ewiges Leben.

Digitized by Google

Einige Stücke der Händelschen Muse sind uns Leuten von heute nicht mehr angenehm, schmecken nach der Schablone, kurz gesagt, sind veraltet und vergessen. In den Arien war er oft nicht ganz Herr der Töne. Aber daneben wie viel unendlich reiche und entzückende Erfindungskraft, sicher treffende, scharfe Geistesblitze, Feuer der Begeisterung, hinreißende Ideen, kühner Gedankenflug, reines, echtes Wollen und Wissen, daß wir alle in begeisterter Verehrung zu diesem gottbegnadeten Genie aufschauen müssen.

Welcher unnachahmliche Reiz der Hoheit und Würde liegt in dem Alleluja des „Messias". Alle Gewaltigen der Erde, die nachher über unsern Boden dahingeschritten sind, haben diesen Riesen nicht vernichten mögen. Und in nur drei Wochen hat der Meister diesen „Messias" niedergeschrieben.

Händel liebte es, die Hauptstimme in einem Gusse durch das ganze Stück zu Papier zu bringen, dann erst fügte er die Nebenstimmen bei, oder ein Schüler von ihm wurde damit beauftragt und versah diese Arbeit. Die Begleitung am Flügel oder an der Orgel wurde außer den Baßnoten überhaupt nicht weiter vorgeschrieben und war Sache des Spielers: der hatte sie nach seinen Kenntnissen von der Harmonie aus dem Stegreif zu besorgen. Durch die Sitte der Zeit, die Orgelnoten nicht korrekt auszuschreiben, durch den Zwang, der damit auf den Spieler ausgeübt wurde, stets für extemporiertes Spiel sattelfest zu sein, hatten sich die ausübenden Künstler allerdings auf eine peinliche Uebung verlegt und eine feste Sicherheit erlangt; leider ist diese Kunst seitdem verschwunden.

Die deutsche Händelgesellschaft hat eine große Ausgabe der Werke des Meisters mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und in edler entsprechender Ausstattung besorgt. In erster Linie ist hier der verdienstvolle Chrysander wirksam gewesen, der uns auch eine tüchtige Biographie des unvergeßlichen Meisters gegeben hat.

Digitized by Google

## 2. Johann Sebastian Bach.

In vielem Händel ähnlich steht Sebastian Bach vor uns, und doch gehn beider Wege und Gedanken so weit auseinander. Schon die Betrachtung des Lebensganges zeigt dies. Händel in England führte ein vornehmes Dasein voll Pracht und Ehren; Bach lebte bescheiden dahin, oft mit Sorgen und Entbehrungen kämpfend, und endlich hat er gerade ein auskömmliches Dasein erreicht.

Bachs Geburtshaus in Eisenach.

Johann Sebastian Bach ist am 21. März 1685 in Eisenach geboren worden. Sein Vater Johann Ambrosius Bach war dort Stadtmusikus. Sebastian entstammt einem alten Geschlechte von Tonkünstlern, das in Thüringen seit Jahrhunderten ansässig war und bis ins 15. Säkulum zu verfolgen ist. Sein bestimmt nachweisbarer Urahn Veit Bach, selbst ein Thüringer, der in Ungarn sich umgesehen hatte, um dann wieder in sein Vaterland zu wandern, ist 1619 gestorben. Diesem ist ein halbes Hundert Musiker entsprossen. Die in Thüringen landeingesessen gebliebene Familie hat für die Orte der Landschaft lange Zeit die Kantoren und Organisten abgegeben. In Sebastian erhob sich

Digitized by Google

das Familientalent zum erhabenen Gipfelpunkt, um dann alsbald zu versinken, nachdem die endlos scheinende Kraft in dem einen, der zu den größten Genies aller Zeiten gehört, völlig erschöpft war.

Mit zehn Jahren verwaist, denn beide Eltern waren kurz nacheinander verstorben, kam unser Bach zu einem älteren Bruder Johann Christoph in Ohrdruf. Dieser nahm sich seiner an und gab ihm den in der Familie traditionell gewordenen Musikunterricht, der Junge besuchte währenddessen die Schule. Mit regstem Eifer war er gewillt sich weiterzubilden, und ein Geschichtchen aus dieser Zeit wirft ein besonderes Licht auf seine Lernbegierde. Der Bruder hatte ein Heft mit Kompositionen älterer Meister, das er wie einen kostbaren Schatz hütete. Es waren Stücke von Pachelbel, bei dem Johann Christoph in Erfurt drei Jahre seine musikalische Ausbildung genossen hatte, sowie von Kerl und Froberger. Wie eine heilige Reliquie betrachtete er das Buch, das er dem Jüngeren trotz flehentlicher Bitten hartnäckig vorenthielt. Da langte es sich unser Sebastian aus dem neidischen Lattenspind heimlich heraus und ruhte nicht eher, bis er es in mondhellen Nächten hinter des Bruders Rücken abgeschrieben hatte.

Ostern 1700 wurde der Knabe in Lüneburg in den Chor an der Michaelisschule aufgenommen und vollendete in den nächsten Jahren hier auch seine Schulausbildung. Die Bibliothek der Anstalt bot reiche Schätze für den Musikfreund. Bach wurde in jeder Weise angeregt und alle Liebe zur Tonkunst dadurch weiter gepflegt. Nicht versäumte er praktisches Ueben, wo es irgend möglich war. Dazu trat das energische Vorbild, das der Organist Böhm in Lüneburg gab.

Von Lüneburg pilgerte der wissensdurstige Jüngling auf mehrfachen Ausflügen nach Hamburg zu des weit berühmten Adam Reinken Spiel und nach Celle, um die Kapelle am dortigen Hofe zu hören, die französische Musik trieb.

So wurde die Schule absolviert. Die Universität darauf zu beziehen fehlten alle Mittel, und Bach nahm es mit

Digitized by Google

Freuden an, als er gleich Ostern 1703 nach Weimar als Violinist in der Privatkapelle des jüngeren Bruders des regierenden Herzogs berufen wurde. Schon nach wenigen Monden treffen wir ihn in Arnstadt an der Orgel; sein Spiel, gelegentlich eines Besuches bei Verwandten am Orte, hatte so hingerissen, daß man dem blutjungen Menschen sofort die eine vakante Organistenstelle antrug.

Hier hat Bach mit einem eisernen Fleiße weiter an sich gearbeitet, Tage und Nächte saß er am Instrumente, um die naturgemäß spröden Finger zu zwingen jedem schwersten Willen des Geistes auf den Tasten zu gehorchen. Von Arnstadt aus hat er sich auch nach Lübeck begeben, um dort den großen Dietrich Buxtehude zu hören, dessen meisterliches Orgelspiel weltberühmt war. Hingerissen von der Bedeutung dieses Mannes verweilte er Monate an seiner Seite, lange über seinen Urlaub hinweg. Als er heimkehrte, trafen ihn Vorwürfe der Behörde. Maßvoll und mit väterlicher Milde wurde er gerügt, aber dem selbstbewußten Künstler, der schon ahnte, was in ihm steckte, war es doch zuwider; zudem war er verlobt und sehnte sich nach einer bessern Stelle. Und so bewarb er sich um das Organistenamt an St. Blasien in Mühlhausen in Thüringen, wo die beiden Ahle, Vater und Sohn, vorher gewirkt hatten.

Er erhielt die Stimmen bei der Wahl. Seine Hochzeit mit einer Base, Barbara Bach aus Gehren, folgte der Anstellung auf dem Fuße.

Nur ein paar Semester, und Bach, durch sein vollendetes und unnachahmliches Spiel nicht minder als durch seine Werke hervortretend, durfte hören, daß er den Posten als Hoforganist in Weimar erhalten habe. Die glücklichste Zeit brach hier für ihn an. An der Seite eines kunstsinnigen Fürsten, beauftragt mit einer namhaften Reihe von Arbeiten für den Gesang und die Instrumentalmusik der Kirche, schenkte er der Welt eine Zahl der edelsten und gediegensten Werke, auf die er später sogar in der Zeit der höchsten Meisterschaft in Leipzig noch öfters zurückkam.

Seine Ferienreisen, die er bis an sein Lebensende nicht

Digitized by Google

unterließ, und die ihn in Verbindung mit der Musik an andern Orten halten mußten, führten ihn von Weimar aus in diesen Jahren auch nach Dresden, und hier ereignete sich das sonderbare Zusammentreffen mit dem französischen Virtuosen Marchand. Bach hatte vielleicht auf eine Einladung hin die Residenz an der Elbe besucht. Dort herrschte uneingeschränkt der französische Einfluß; und wenn Marchand, der vergötterte Liebling des Hofes, zwar ein nicht zu unterschätzender Tonkünstler sein mochte, den selbst der deutsche Meister achtete und schätzte, so war er doch lange nicht das, als was er sich selbst in unsinniger Verblendung ansah und von andern, seinen ergebenen Anbetern, angesehen wurde. Der Aufforderung von Freunden nachkommend, rief der deutsche Künstler den Franzosen zu einem musikalischen Wettstreit auf: sie wollten jedes Thema, das der andre aufgeben werde, aus dem Stegreife durchführen. Ein Tag wurde für die Sache verabredet. Mochte aber Marchand Gelegenheit gehabt haben, schon vorher Bach in den Zirkeln der Hauptstadt zu hören, oder mochte ihn sonst Unsicherheit und Verzagen fassen: als die Stunde des Tonturniers da war, erschien Bach zuversichtlich und doch bescheiden, der eingebildete Welsche fehlte. Als man nach ihm hinsandte, erfuhr man, daß er sich schleunig dem peinlichen Wettstreit durch die Flucht entzogen hatte. Bach trat nun allein vor der glänzenden Versammlung auf, die sich einfand. Die Stunde aber war bedeutungsvoll für die deutsche Kunst und deutsche Art überhaupt: jetzt brach die Morgensonne eines neuen Tages herein, der die Fesseln der Fremdherrschaft abstreifte, daß das deutsche Wesen frei und selbstbewußt auf eigenen Füßen stehn sollte.

Im Herbste des Jahres 1717 folgt Bach einem Rufe als Kapellmeister beim Fürsten Leopold von Anhalt in Köthen. Ein ideales Freundschaftsband umschlang hier Fürst und Künstler, durch nichts getrübt fast bis zuletzt. An der Orgel zu sitzen war hier dem Tondichter nicht vergönnt, und die ganze bisherige Wirksamkeit auf dem Gebiete geistlicher Musik überhaupt wurde durch die dort herrschende

Digitized by Google

reformierte Kirche ausgeschlossen. Bach lebte nur der Kammermusik. Von einer Reise zurückkehrend, die er mit dem fürstlichen Gönner nach Karlsbad unternommen hatte, traf hier in Köthen den Meister der harte Schlag der traurigen Nachricht, daß die treue Gattin seiner Jugend in seiner

Johann Sebastian Bach.

Abwesenheit von hinnen gerufen sei. Tief war der Schmerz des einsamen Gatten, der allein mit einer reichen Kinderschar zurückblieb. Mühsam nur verwand er den Schicksalsschlag, dann vermählte er sich abermals mit Magdalena Wülkens, der Tochter eines alten Freundes und Kunstgenossen.

Bach mußte wohl auf die Dauer merken, daß die Verhältnisse Köthens nicht für ihn paßten; er gehörte an die

Digitized by Google

Orgel, das war sein Instrument, und ein größerer Wirkungskreis war ihm beschieden. 1723 meldete er sich deshalb für den durch Kuhnaus Tod erledigten Kantorposten an der Thomasschule in Leipzig, und hier hat er sein eminentestes Können entfaltet, dieser Zeit verdanken wir die größten Meisterschöpfungen.

Leider hatte er in Leipzig mit vielen Mißhelligkeiten zu kämpfen, und das Leben wurde ihm genugsam vergällt. Er war in ein seinen großen Zielen nicht gewachsenes Geschlecht hineingekommen. Unverstanden, angefeindet, von minder tüchtigen Leuten voll Eifersucht mit kleinlichen Gehässigkeiten verfolgt, und nur von einigen edeln Seelen wie dem Rektor der Thomana, Geßner, nach seinem rechten Gehalte gewürdigt, wurde ihm oft der Ort verleidet, und alle Amtsarbeit verdroß ihn; in Zorn und Leidenschaft gab er die Kränkungen zurück und machte dadurch nur noch mehr böses Blut; nicht etwa einmal bloß ward ihm von solchen Kabalen der Gedanke eingegeben, den Staub der schmachvollen Pleißestadt von den Füßen zu schütteln. Er zog sich auf sein Innerstes zurück. In der Häuslichkeit fand er sein Glück, in seiner Kunst volles Genüge. Unbeirrt um die Stimmen von rechts oder links verfolgte er geradeswegs den Plan, den sein Genius ihm wies; seiner Zeit weit voraus eilend hat er das Unsterblichste zu schaffen verstanden, weil er sich eben nicht in die Zeitströmungen stürzte und auf die Mode und Laune des Tages nicht hörte.

Bachs Leben, wie wir es an uns haben vorüberziehen lassen, ist an sich einförmig; die Kunst nimmt den größten Raum darin ein: irgend welche besondern Lebensereignisse und glänzendes Auftreten wie bei Händel fehlen. Ein Lichtblick in dem Einerlei war der Besuch bei Friedrich dem Großen, den der Künstler 1747 nach Potsdam auf Einladung des Königs unternahm. Friedrich war aufs äußerste auf die Begegnung gespannt. Noch in den Reisekleidern mußte Bach in den hellerleuchteten Musiksaal treten. Den sonst gar nicht leicht zu enthusiasmierenden Monarchen riß er zu solcher Ekstase der Bewunderung hin, daß er ein-

Digitized by Google

mal über das anderemal ausrief: „Nur ein Bach, nur ein Bach!“ Er gab ihm ein Thema, über das er frei präludieren mußte, und zu voller Zufriedenheit des Königs führte es Bach mehrstimmig aus. Der Herrscher führte ihn an die Silbermannschen Flügel, die er in großer Zahl gesammelt hatte, und hieß ihn alle prüfen; er lauschte seinen Tönen auf den Orgeln der Potsdamer Kirchen und entließ ihn erst, nachdem er den einfachen Meister mit Ehren und Lob überhäuft hatte.

Das Thema, das der König ihm gegeben hatte, gefiel Bach so gut, daß er es, nach Leipzig zurückgekehrt, weiter ausarbeitete und mit einer Widmung dem Fürsten übersandte. Es ist das interessante Werk, das er selbst „Musikalisches Opfer“ betitelte.

Erblindet wie auch Händel in seinen alten Tagen, starb der Meister am 28. Juli 1750.

* * *

Bei dem einzigartigen Manne war das Unübertrefflichste sein Orgelspiel. Bachs Faust war gigantisch: er griff mit der Linken eine Duodezime und spielte mit den mittleren Fingern dazwischen eine figurenreiche Passage. Tagelang konnte er spielen, ohne Ermüdung zu spüren. Auf dem Pedale gelangen ihm bei seiner unglaublichen Uebung ebenso sicher Läufe und jedes andere Spielwerk mit feinster Exaktheit. Groß war er in der Kunst des Registrierens, er zog die Register so unmerklich durcheinander, daß der Hörer versank unter dem Zauberbann, der auf ihn eindrang.

* * *

Daß Bach nicht mit Händel zusammengetroffen ist, wird beständig zu bedauern bleiben. Leider scheint es nicht abzuweisen zu sein, daß Händel seinem Zeitgenossen ausgewichen ist. Händel kam dreimal von London nach seiner Geburtsstadt Halle herüber. Das erste Mal, als Bach sich in dem vier Meilen entfernten Köthen befand. Dieser brach sofort auf, um Händel aufzusuchen. Als er in Halle ein-

Digitized by Google

traf, erfuhr er, daß an demselben Tage gerade Händel abgereist war. Beim zweiten Male war Bach schon in Leipzig. Krankheit fesselte ihn ans Haus, er schickte seinen Lieblingssohn Friedemann nach Halle, der Händel bitten sollte, eine Einladung anzunehmen; doch Händel lehnte ab. Ein drittes Mal kam jener von London nach Deutschland, doch Bach war schon gestorben.

Wie Händel war Bach eine leidenschaftliche Natur und oft von einer alles Maß überschreitenden Heftigkeit. Die Kunst war ihm alles. Für sie stand er mit Leib und Seele ein. Seine Kunst beleidigen, hieß ihn selbst kränken. Er schrieb, wie ihn der Geist drängte; der Geschmack der Menge kümmerte ihn nicht.

* * *

Urwüchsig, tiefsinnig, ernst, das sind die drei Hauptmerkmale der Bachschen Tonkunst. Die Idee des Werkes steht ihm stets über der Form, doch schreibt er so formgerecht wie möglich und sucht allewege die feste Form zu wahren.

Sein Stil ist so mannigfaltig, daß nicht zwei seiner kleinsten Werke in der Anlage oder Ausführung überein kommen: überall neue Ueberraschungen, bedeutende Wendungen, von dem bis dahin gewonnenen Schema abweichende Sätze. Bachs Element ist die Orgel, er ist der größte Orgelkünstler aller Zeiten. Seine Orgelstücke bilden den Gipfelpunkt der klassischen Orgellitteratur. Sie sind charakteristisch in jeder Beziehung, originell in jeder Zeile, wahrhaft poetische Gebilde, jedes mit eigenem Ausdruck, mit besonderem Licht und Schatten. Auch für Gesang schreibt er orgelmäßig, die Stimme ist ihm Instrument wie jedes andere Tonwerkzeug: jede Stimme aber tritt frei melodiös, eigenartig auf.

Eine unerschöpfliche Fülle von großen Werken hat er für die Kirche hinterlassen. Das bekannteste und am meisten bewunderte ist wohl die „Matthäuspassion". Dies Riesenwerk von überwältigender Wirkung ist ein unvergleichliches Denkmal deutschen Geistes, deutscher Tiefe und edelster

Digitized by Google

Reinheit. Welche Schilderung der Töne bis in alle kleinsten Einzelheiten! Welche Kühnheit der Charakteristik selbst in den einzelnen, nebensächlichsten Personen! Wie jede Regung des Menschenherzens erdrückend, ist die fanatische Volksmasse dargestellt! Reich an musikalischen Schönheiten, ergreifend in jedem Zuge steht das grandiose Werk da. Es war am Karfreitag 1729, als es zuerst aufgeführt wurde; aber erst hundert Jahre später gelang es Mendelssohns Bemühungen, das Werk dem Verständnisse des Publikums nahe zu bringen.

Daneben stellt sich die Johannispassion — andere Passionsmusiken sind verloren gegangen.

Das Weihnachtsoratorium ist im Gegensatz zu den ernsten heiligen Passionen ein lieblich-idyllisches Werk. Eine süße Christfeststimmung durchzieht es von Anfang bis zu Ende. Mit einer Seele voll Ahnungen und Träumen aus der Kindheit ist der Meister an das Werk gegangen.

Von überwältigendem Eindruck ist auch die nach ihrer ausgedehnten Größe und der Kühnheit der Gedanken alle Kirchenwerke ähnlicher Art überragende „Hohe Messe in H-moll."

Allen diesen Schöpfungen reihen sich zur Seite fünf Jahrgänge Kantaten für alle Sonn- und Festtage. Welch eine Reichhaltigkeit der Gedanken! Immer neu, eigenartig, unberechenbar ist der Meister der Töne in seinen Werken: in jedem Satz, in jedem kleinsten Präludium original: nie Wiederholung, nie Lieblingsfiguren — überall wunderbar grüblerische Gedankentiefe und Erfindung, daß man nie voraus zu ahnen versteht, was er bringen wird, niemand auf diese Ausführung gerade so verfallen wäre wie er.

Unvergessen werden auch bleiben die packenden, tiefsinnigen Orgelwerke und die wahrhaft genialen Tonsätze über die Kirchenmelodien. Bachs Präludien und Fugen können nicht veralten, weil in ihnen ein Hauch des Unendlichen ruht.

* * *

Digitized by Google

Die Texte hat sich Sebastian Bach zumeist von Henrici Picander verschafft, einem leider sehr mittelmäßigen Reimschmied. Aber mit erstaunlicher Kunst hat er es verstanden, das Edelste hineinzulegen, seine innige Frömmigkeit schuf eine Musik von idealer Schönheit auch zu den langweiligsten Versen, die den „Dichter" weit überflügelte. Die ganze Fülle seines Geistes legte er in jedes Werk, und unvergängliche Dauer wußte er ihnen allen damit einzuhauchen. Fand er in den Zeitströmungen kein Genüge, fand er in den Texten keinen Halt: er hatte diesen in seinem tiefen Seelenleben, aus dem er schöpfte als einem unversiegbaren Born lautester Reinheit, und an seinem Glauben, an dem er täglich seine Seele labte, in der Schrift lebend, im Gebet mit Gott, seinem Grund und Ziel, verbunden.

* * *

So steht der größte Meister evangelischer Musik und vielleicht der Tonkunst überhaupt wie ein Granitfels auf einsamer Berghalde, seiner Periode entrückt. Erst die Nachwelt sollte ihn wieder entdecken. Seine Werke hat die nach ihm sich nennende Vereinigung der Bachgesellschaft in den musterhaft edierten Prachtbänden bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen lassen. Sein Leben haben Bitter und besonders Spitta beschrieben[1]). Es bleibt nach allem auch für uns bei den Worten, die Zelter an Goethe schrieb: „Wir verhalten uns im Grunde zu diesem großen Genius wie die Kinder, die an einem Globus äußerlich herumtasten."

### 3. Sebastian Bachs Söhne und Schüler.

Von Bachs Söhnen hat nur Karl Philipp Emanuel des Vaters Namen neuen Ruhmesglanz durch eigene Meisterwerke hinzugefügt. Nicht an allen Kindern hat der Altmeister Freude gehabt. Sein Lieblingssohn Friedemann,

1) Außerdem sei verwiesen auf die Biographie des Meisters aus der Feder des Herausgebers dieses Bändchens, erschienen in den Veröffentlichungen des Vereins der Bücherfreunde, 11. Jahrgang, Band 3. (Berlin, Hofbuchhandlung von Alfred Schall.) Mit Illustrationen. Geb. M. 4.50.

Digitized by Google

obwohl glänzend begabt und ein ausgezeichneter Orgelspieler, ist im Elend verkommen, nachdem er noch die letzten Lebensjahre dem Vater Sorgen über Sorgen bereitet hatte. Andere Söhne sind zu einem guten Amte gelangt, ohne deshalb aber höhere Bedeutung für die Musikwissenschaft zu haben.

Karl Philipp Emanuel ist der zweite Sohn des Meisters und wurde in Weimar 1714 geboren, als Sebastian dort Hoforganist war. Er studierte die Rechte in Leipzig und in Frankfurt a. d. Oder, wo sich damals auch eine Universität befand, doch die Lust fehlte ihm allmählich ganz, die trockene Juristerei stieß ihn ab, und die Tonkunst, der ja sein ganzes Geschlecht sich ergeben hatte, zog auch ihn mehr an als alle Pandekten und Prozesse. Er warf sich mit Glück auf die Ausübung der Musik und leistete bald so vorzügliches, daß ihn Friedrich II. berief, damit er den König bei dessen Spiel auf der Flöte am Klavier begleite. Es war das eine schwierige Sache; der König wußte einen schönen Ton seinem Instrument zu entlocken, aber keinen Takt zu halten, so daß seine akkompagnierende Kapelle oft in höchsten Ängsten war, und nur ein geschickter Spieler vermochte sich in die jeweiligen Launen des fürstlichen Musikers zu finden. Karl Philipp Emanuel vermittelte auch die denkwürdige Begegnung seines Vaters mit Friedrich II. in Potsdam, indem er des Königs Wunsch, den alten Meister von Angesicht zu sehen, nach Leipzig weitergab.

Der König schätzte den Cembalisten recht hoch. Aber leider kamen andere Sorgen über Friedrich, die die schöne Muse aus seinem Herzen verdrängten.

Die Mühsale und Opfer des siebenjährigen Krieges nahmen ihn ganz in Anspruch, und wohl oder übel mußte er die Gelder für die Künstler einschränken. Auch die Gehälter seiner Kapellisten wurden verkürzt, und es währte nur knappe Zeit, da wurden sie sogar vollständig gestrichen. Daß auf diese Weise Bach kein Auskommen hatte, war dem Manne der Schlachten gleichgültig, der sein Land durch den jahrelangen Krieg ausgesogen sah. Für Bach wurde dies



Digitized by Google

aber sehr peinlich, und so glücklich er sich im allgemeinen in Potsdam fühlte, so blieb ihm gleichwohl nichts weiter übrig, als sich nach einer anderen Stelle umzusehen, die ihm das tägliche Brot gab.

So wurde er Nachfolger Telemanns in Hamburg und folgte dem aus der Hansestadt an ihn gerichteten Ruf. Angesehen und hochgeehrt verbrachte er hier den Rest seines Lebens, auch mit Klopstock stand er im Verkehr. In annehmbaren Verhältnissen ist er dort 1788 gestorben.

Hier ist Licht aus Licht entsprungen, konnte man mit Recht von ihm sagen. Wie wir es seinem Vater verdanken, daß die Tonkunst um ein bedeutendes weiter gebracht wurde, so haben wir auch an ihm einen solchen Urheber des weiteren Ausbaues der Musik. Im Geiste seines Vaters und diesem nachwandelnd hat er die Formen der Kunst mehr auszubilden gestrebt und in Werken hohen Schwunges und großer geistiger Kraft sich dauernden Ruhm erworben.

Neben den geistlichen Oden, Psalmen uud anderen für die Kirche geschriebenen Liedern ist das große „Heilig" aus dem Jahre 1779 unvergessen. Sauber in der Ausführung, sinnig in jedem kleinsten Zuge, gedankenreich überall, wird der „Berliner" oder „Hamburger" Bach fortgesetzt zu den ersten Größen deutscher Kunst zu zählen sein. Das Oratorium „Die Israeliten in der Wüste" und ein anderes Opus „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" gehören gleichfalls an diese Stätte.

* * *

Zu des alten Bach Schülern zählen besonders Johann Kaspar Vogler, nachmals Hoforganist und Bürgermeister in Weimar, Johann Ludwig Krebs, Organist in Altenburg, Homilius, Kantor an der Kreuzschule in Dresden, Doles an der Thomasschule in Leipzig, und Altnikol, Organist in Erfurt. Dieser zuletzt genannte hat wiederum Michael Gotthard Fischer gebildet, der Organist und Seminarlehrer in Erfurt war, und Johann Christian Rinck, Hoforganisten in Darmstadt; von den beiden ist Fischer ein genuiner geistiger Nachkomme des Altmeisters, Rinck dagegen nur mit Vorsicht zu genießen.

Digitized by Google

Fünfter Hauptabschnitt.

# Die großen Wiener Meister und ihre Zeit.

## 1. Vorläufer der Wiener.

Wir haben gesehen, wie Sebastian Bach der deutschen Musik die Anerkennung der Zeitgenossen verschaffte und die Feinde vor ihr verstummen mußten. Hatte sich durch ihn der Umschwung in der Abschätzung deutscher Art zuerst auf dem Felde der Tonkunst vollzogen, so war es der kommenden Zeit vorbehalten, auch die andern Künste gleichermaßen in Deutschland auf eigene Füße zu stellen und von dem Joche der Fremdländerei zu erlösen.

Das achtzehnte Jahrhundert ist der Wiedergeburt der deutschen Kunst geweiht. Die Dichtkunst wird mit Klopstock, das Drama durch Lessing, die bildende Kunst von Winckelmann dem deutschen Geiste zurück erobert. Auch die Tonkunst steht weiterhin nicht abseits bei der allgemeinen Entwickelung.

Die echte Kirchenmusik hat zwar mit Bach und Händel den Höhepunkt erreicht, der nicht überboten werden konnte. In der Folgezeit tritt auch die weltliche Musik mehr wieder in den Vordergrund. Es hören die Tondichter auf, lediglich der Kirche zu leben. Die weltliche Musik ist mit den Jahren der geistlichen, wie bereits einmal gesagt wurde, ebenbürtig geworden, und sie wird von fast jedem Komponisten eigentlich sogar in erster Reihe gepflegt. Sie hat es der würdigen älteren Schwester längst abgesehen, wie die Töne gesetzt werden müssen, und weiß sich auch aller Errungen-



Digitized by Google

schaften der Zeit zu bedienen. Es findet eine beständige Verquickung von Schaffen für das Gotteshaus und solchem für das weltliche Konzerthaus und den Theatersaal bei den Musikern der neuen Zeit statt. Bei vielen kann von einem Wirken für die Kirche auch nur nebenbei die Rede sein. Von einem Mehr als Palestrina und Bach geboten haben, kann hinfort eigentlich nicht gesprochen werden. Es wird mehr und mehr auch unsere Darstellung deshalb von einer solchen des Werdens der geistlichen Musik zu einer Folge von einzelnen, lose nebeneinander stehenden Abrissen von Künstlern und Kunstwerken auf Grund des Gewordenen.

Der Schwerpunkt des Musiklebens wird hinfort die Kaiserstadt an der Donau. Gluck, Haydn, Mozart treten hier auf. An Gediegenheit den Vorgängern nicht nachstehend, wissen sie Mannigfaltigkeit der Erfindung in die Tonsätze hineinzubringen, Freundlichkeit, Lieblichkeit, Heiterkeit mit der herben und strengen Art der deutschen Kunst in glücklicher Weise zu verbinden.

* * *

Doch vorerst gilt es, kurz einige andere Tonsetzer vorwegzunehmen, die sich in ausgesprochen italienischem Geschmacke trotz allem bewegen und, unbeeinflußt durch die himmelanstürmenden deutschen Titanen der letzten Zeit, in den hergebrachten Weisen, wenn auch mit Geschick und Geist, weiterhin schreiben.

Da ist Johann Joseph Fux, ein Steiermärker, Kapellmeister in Wien († 1741). Ueber fünfzig Messen, ebensoviel Vespern, mehr als zwanzig Litaneien, über anderthalbhundert andere kirchliche Gesänge, zehn Oratorien trugen seinen Namen in die Welt hinaus. Sein berühmtes musiktheoretisches Werk: „Gradus ad Parnassum“ (Der Weg zum Musenhügel) behandelt den älteren Kontrapunkt in so ausgiebiger Weise, daß es verschiedentlich in andere Sprachen übersetzt wurde.

Da ist Johann Adolf Hasse, von Alessandro Scarlatti gebildet, Kapellmeister in Dresden. Auch ein Bach hat ihn

Digitized by Google

hochgeschätzt, mit seiner Gemahlin Faustina war Hasse die Seele der Oper in der sächsischen Residenz. Er starb 1783 in Venedig. Unter seinen Kirchenwerken verdient ein Tedeum Hervorhebung.

Karl Heinrich Graun.

Auch Karl Heinrich Graun († 1759) gehört dieser Gruppe an. Bei seinem Ruf als Sänger, der weithin drang, wurde er in die Kapelle Friedrichs des Großen in Rheinsberg aufgenommen. Von ihm rühren mehrere nicht unüble Kantaten her, die er selbst damals als ausübender

Digitized by Google

Künstler auch zu Gehör brachte. Bei Friedrichs Thronbesteigung wurde er zum Kapellmeister erhoben. Seine Opern sind ohne Ausnahme verschollen. Von den geistlichen Werken ist die Vertonung von Ramlers Passionsoratorium: „Der Tod Jesu" noch heute bekannt und wird noch heute gesungen.

Hier müssen wir ferner Johann Gottlieb Naumanns gedenken, der vom Diener zum Oberkapelldirektor mit 3000 Thalern Einnahme in Dresden emporstieg († 1801). Er hat das Vaterunser von Klopstock komponiert.

## 2. Christoph Gluck und sein Einfluß auf die Tonkunst.

Von ihm gehn wir nunmehr zu Christoph Gluck über und fragen nach seiner Bedeutung für die Tonkunst, wenn auch zugestanden werden soll, daß Gluck fast gar nicht für die Kirche, sondern beinahe ausnahmslos für die Oper gearbeitet hat. Die Errungenschaften seines Geistes auf diesem Felde kamen aber zweifelsohne bei den regen Wechselbeziehungen in neuerer Zeit zwischen kirchlich und weltlich auch rückwirkend der kirchlichen Tonkunst wieder zu gute.

„Ritter von Gluck" — wenn wir gewöhnlich so lesen, so ist das ein geschmackloses Nachsprechen einer alten Gewohnheit. Der Meister hatte einen päpstlichen Orden erhalten, mit dem der Adel des Kirchenstaats verbunden ist. Wollte man konsequent sein, so müßte man noch ein ganzes Dutzend von bekannten Komponisten mit dem Adelsprädikat belegen, bei denen kein Mensch daran denkt, sie als Ritter zu bezeichnen. Orlando Lasso und Mozart besaßen das Ritterkreuz des goldenen Sporns genau ebenso wie Gluck, ohne daß es einem einfiele, von einem „Ritter von Mozart" zu sprechen.

Gluck hat das Deutsche in der Musik mit voller Klarheit und ganzem Bewußtsein zum großen entscheidenden Siege durchgeführt und damit Mozarts Weltherrschaft in der Tonkunst angebahnt. Mag auch durch sein Einwirken die Individualität auf allen Gebieten der Musik zu sehr zur

Digitized by Google

Geltung gekommen sein, der Mann mußte auftreten und die Luft reinigen, die stickig zu werden drohte, und segensreich im höchsten Grade ist er der ganzen Tonkunst damit geworden.

Geboren 1714 als Sohn eines Jägermeisters an der böhmischen Grenze, erhielt er in dem Städtchen Komotau und dann in Prag seine Bildung. Eingehender befaßte er sich darauf in Mailand mit der Musik. In der nächsten Zeit unternimmt er Studienreisen durch Italien, England, Dänemark, besucht die Hauptstädte Deutschlands, kommt nach Wien und Paris.

Christoph Gluck.

Was schon so mancher im Stillen erkannt hatte, sah auch er ein: daß in der Oper eine seichte und nichtssagende Art gebiete. Verwilderung war dort eingezogen und für Adel und Würde eingetauscht worden. Die ausgedehnte Arienform hemmte in jeder Weise den Fortgang der dramatischen Handlung, und gar die Bravourarie wurde nur geschrieben, um dem Sänger Gelegenheit zu geben, mit der Gelenkigkeit seiner Stimme zu prahlen. Die Eitelkeit der Schauspieler regierte die Tonsätze, und bei der Nachgiebigkeit der Komponisten wurde die Sache immer schlimmer. Eine Manier war ringsum, die alle Individualität begrub. Mit Verzierungen überladen liefen die Töne daher. Es kam nur darauf an, äußerliche Fertigkeit zu zeigen. Da galt es als etwas

Digitized by Google

Großes, wenn der Sänger, wie es uns gemeldet wird, mit einem begleitenden Trompeter an Kraft und Ausdauer wetteiferte. Die Zeit hatte keinen reifen Verstand für das wahrhaft Echte. 50 000 Franken erhielt ein Farinelli jährlich an Honorar, weil er in allen Läufen und Trillern hieb- und stichfest war, und während dessen konnten ernste Genies wie Bach fast darben.

Gluck begriff, daß es keinen Sinn habe, wenn in den spannendsten Momenten erst ein weit ausgesponnenes Koloraturenwerk eintrat, ehe die Handlung, die so unverständig aufgehalten werde, einen Fortschritt nehme. Es sollte bei ihm das dramatische Element in gediegener Art den Grund alles musikalischen Schaffens abgeben. Doch es darf an dieser Stelle nur andeutungsweise Glucks Verdienst gewürdigt werden. Ein Mehr gehört nicht hierher.

Mühsam und unter unglaublichen Hindernissen hatte sich Gluck mit seinen Ueberzeugungen erst durchzuarbeiten. Ein sonderbarer Mann — der „Ritter von Gluck"! Er arbeitete, wenn er etwas vorhatte, mit rastlosem Eifer, so daß er alles um sich her vergaß; Schlaf und Mahlzeit waren Nebensache, er achtete ihrer nicht, so ganz nahm ihn sein Plan in Anspruch. Selbst nachts sprang er aus dem Bette, vom Essen lief er weg, um einen Gedanken, der ihm plötzlich kam, zu Papier zu bringen. In der Unterhaltung war er eifrig und begeistert bis zu Thränen.

Daß das Neue erst einseitig und hart sich äußerte, ist klar. Mit der Zeit hieß es die Härten abschleifen. Wir bewundern aber noch heute an Gluck, nach all dem italienischen Gefasel, die erhabene Größe, die markante Charakteristik, das Seelenvolle seiner Töne, Wahrheit, tiefe Gedanken, da ist Leidenschaft und Einfachheit wunderbar gemischt, edler Inhalt, knappe Form, ästhetischer Takt, geläuterter Geschmack. Die Deutlichkeit der Deklamation ist ihm alles. Einen hohen Reiz haben seine Werke darum heute noch, wenn wir auch gestehn, daß er nicht vielseitig und erfindungsreich gewesen ist. Gluck hat für die Kirche nur einige Psalmen hinterlassen; aber erwähnt mußte er werden, da er so nachhaltig

Digitized by Google

auf die Musik, ganz allgemein genommen, eingewirkt hat, daß auch Wirkungen für die geistliche Tonkunst nicht ausbleiben konnten.

### 3. Nachfolger Glucks.

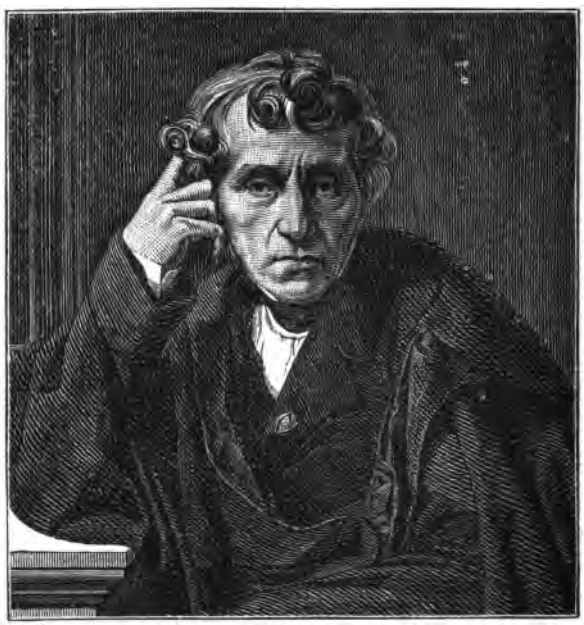
Der Meister fand wenige, die als Vertreter seiner Ideen sofort sich hervorwagten. Unter ihnen zeichnet sich Johann Friedrich Reichardt (1752—1814) aus. Er war Grauns Nachfolger in Berlin. Seine Trauerkantate, die er auf Worte von Lucchesini beim Tode seines Königs komponierte, ist ein Muster der Pietät und der Kunst.

Johann Adam Hiller, 1728 in einem Orte bei Görlitz geboren, mußte sich in den frühen Lebensjahren als Kopist ein armseliges Brot verdienen. Aus der traurigen Lage seiner Jugend kam er erst heraus, als er 1763 Direktor der Leipziger Konzerte wurde. Es sind das die Musikaufführungen, aus denen später das Gewandhaus-Konzert hervorgegangen ist. Hiller ist der Begründer der deutschen Operette, ein melodienreicher Kopf voll derbster Lustigkeit. Doch auch die Gemeinde verdankt ihm Segen. Als er 1789 Thomaskantor in Leipzig wurde, hat er bessere Melodien für die Kirchenlieder eingeführt, eine anzuerkennende Arbeit: auf sein Choralbuch wurde überall eingegangen. Er starb 1804.

In Gluckschem Geist schrieb auch Luigi Cherubini. Der herrliche, gottbegnadete Mann wurde 1760 in Florenz geboren, im hohen Alter starb der Meister 1842 in Paris. Dem großen Sarti (1729—1802) verdankt er sein Können. Nachdem er zuerst dem italienischen Stil gehuldigt hatte, wurde er mit dem ernsten Stil des Nordens bekannt. Eine bemerkbare Umwandlung zeigt sich seitdem in seinen Werken. Cherubini ist unbestreitbar der bedeutendste neuere Tonsetzer der katholischen Kirche. Die beiden Requiems zählen zu den größten Meisterwerken religiöser Tonkunst. Von den vier Messen ist die in C-moll ein wahres Riesenwerk. Hervorhebung verdient jenes erhabene Credo, für acht Stimmen in strengem kirchlichen Stil gesetzt.

Digitized by Google

Unser Meister war eine echte Künstlernatur, der nur den Eingebungen des Genius folgte, unbekümmert um den Beifall der Menge. Bei aller Verehrung für die deutschen Meister ist er doch nicht ein kleinlicher Nachtreter gewesen. Rührend war seine Bescheidenheit: als man in ihn drang,



Luigi Cherubini.

doch ein Werk Haydn zu widmen, entgegnete er: „Ich habe ja noch nichts geschrieben, das dieses Meisters würdig wäre." Doch war er auch nicht ohne Selbstbewußtsein: Napoleon äußerte sich nach einer Trauermusik: „Wahrhaftig, eine herrliche Musik, aber viele Noten!" „Nicht eine einzige zuviel!" gab Cherubini zurück. Seine vielen Schüler suchte er für das Ernste, Strenge, Große, Erhabene zu gewinnen, das

Digitized by Google

aber mit Lieblichem gepaart auftreten sollte. Ueberall aber strebte er darnach, einen geläuterten Geschmack zu bilden.

### 4. Joseph Haydn und das Wesen seiner Musik.

Haydn war eines Wagners Sohn. Er kam am 31. März 1732 in einem Marktflecken Niederösterreichs mit Namen Rohrau zur Welt. Der arme Stellmacher ernährte die große Familie von zwanzig Kindern kärglich von dem Ertrage seiner harten Arbeit. Des Sonntags zogen die Eltern umher mit der Harfe und sangen um milde Gaben. Dabei wurde Josephs Talent für Musik schon bemerkt. Er schritt neben den Eltern her. Mit einer Gerte strich er auf einem Stück Holz, wie wenn er eine Geige hätte, und fest hielt er den Takt inne.

In den Kinderjahren noch wurde er deshalb dem tüchtigen Schulmeister eines benachbarten Städtchens übergeben, und dieser nahm mit ihm die Anfänge der Musik durch, er beschäftigte ihn mit Gesang, an Klavier und Orgel, gab ihm Violine und andere Instrumente in die Hand. Der Knabe hat sich auf diese Weise vielseitig umsehen gelernt. Als er schon in hohen Jahren war, hat er das noch immer dankbar anerkannt, er sagte: „Ich schulde diesem Manne Dank, daß er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich gleich dabei mehr Prügel als zu essen bekam".

Da seine Stimme allgemein auffiel, so wurde er mit acht Jahren als Sängerknabe nach Wien an den Stephansdom berufen. Dort hat er sich weiter ausgebildet, er lernte Latein und andere Disciplinen der Schule. In der Komposition hat er sich selbst vorwärts gebracht. Naiv bemerkt er einmal: „So ist nach und nach, was ich wußte, gewachsen."

Bereits schrieb er verschiedenes für dies und jenes Instrument, das von Geistesschärfe zeugt, so unvollkommen es sein mag. Als im sechzehnten Lebensjahre der Stimmwechsel eintrat, konnte man ihn nicht mehr gebrauchen und gab ihm den Laufpaß. Um nicht hungern zu müssen, warf er sich auf Klavierstunden und spielte in allerlei geringeren

Digitized by Google

Orchestern mit, nahm Bestellungen auf Fideleien und Nachtmusiken für ein paar Groschen an. In trostlosen Kümmernissen saß er sonst in seinem kleinen, armseligen Dachstübchen, ohne Ofen, fast ohne Möbel: der Regen drang durch die morschen Fenster und die Decke ein. Dort war es, daß er auf Emanuel Bach gewiesen wurde, und neues Licht strahlte ihm entgegen.

Da wollte es sein gutes Geschick, daß er mit dem Gesanglehrer Nicolo Porpora (1686—1767) bekannt wurde; er mußte dessen Schüler am Instrumente begleiten; dafür gab jener ihm einige Brocken Unterricht. Es gelang ihm, sich gründlicher in das Wesen der Musik einzuweihen und genauer die Fundamente der Satzkunst zu erlernen. Auch italienisch profitierte er.

Porpora war im übrigen grob bis zum äußersten gegen ihn, er hatte die niedrigsten Dienstleistungen zu verrichten, doch „Sepperl" nahm alles auf sich; denn er merkte, daß er bei alledem Fortschritte machte. Selbst wenn sein gestrenger Herr gelegentlich ein paar oberflächliche Worte hinwarf, zog er doch Nutzen aus den geringen Andeutungen. Ein Glück für ihn war, daß er von Jugend auf ein heiteres Wesen hatte, das er auch bei den Mühen und Sorgen nicht einbüßte. „Wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klaviere saß, beneidete ich keinen König um sein Glück", hat er später einmal bemerkt.

Seine Quartettte verschafften ihm dann eine Musikdirigentenstelle beim Fürsten Esterhazy in Eisenstadt in Ungarn. Diese hat er nun dreißig Jahre lang inne gehabt. Er durfte in Ruhe schaffen, bescheidene, aber doch annehmbare Verhältnisse umgaben ihn. Zwar hatte Haydn seinerzeit einen dummen Streich gemacht. Dankbarkeit trieb ihn, daß er die Tochter eines Mannes ehelichte, der einen Friseurladen hatte; der Vater des Mädchens hatte ihm manches Gute erwiesen. Aber die Verbindung paßte gar nicht, das Mädchen war ungebildet, dazu leichtsinnig: ein längeres Zusammenleben wurde bald zur Unmöglichkeit.

Ein weites Gebiet hatte seine Muse in der neuen

Digitized by Google

Stellung hier in Eisenstadt zu umfassen: Konzert, Kirche, Drama galt es die Kräfte zu widmen. Seine Wirksamkeit war bedeutsam für die ganze Kunst. Hier hat er die Einsicht in das Charakteristische, in die eigenartige Klangfarbe der Instrumente gewonnen, er hat sie abzulauschen und mit Geschick hernach zu benutzen verstanden, um den Ausdruck des Tonstücks zu erhöhen. Während noch Bach, ohne darauf viel zu achten, mit welcher besonderen Tonfarbe das

Haydns Geburtshaus.

einzelne Instrument ertönt, dieses verwendet, nur um die Vollstimmigkeit zu erzielen, so hat nunmehr Haydn allerlei Nüancen in dem Tonsatze durch das Eingehn auf die Sprache der jeweiligen Tonwerkzeuge erreicht. In diese Tage fällt das Oratorium „Tobias", auch die „Sieben Worte" entstanden hier. Er war damit für eine spanische Kirche beauftragt worden, späterhin erst wurde auch ein deutscher Text untergelegt. Daneben schrieb Haydn auch andere Stücke für die Kirche.

Als der Fürst starb, war er wieder brotlos, und es fragte sich, was er nun anfangen solle, um das Leben zu fristen; denn seine Kompositionen wollten an sich nicht viel

Digitized by Google

abwerfen, weil er selbst zu unpraktisch und wenig kaufmännisch gewandt in ihrem Absetzen war.

Gern folgte er daher einer Einladung nach London. Mit Auszeichnung wurde er hier aufgenommen, seine Symphonien fanden ungemessenen Beifall und brachten ihm Summen ein, die ein behagliches Leben forthin ermöglichten. Er zog sich dann in die seinem Naturell zusagende Ruhe zurück und lebte in Wien still für sich.

Das gemächliche Dasein wurde noch einmal durch eine Reise nach England unterbrochen. Neben Ehre und Anerkennung überhäufte ihn auch diese Reise mit Geldmitteln für einen sorglosen Lebensabend. Die Universität Oxford hatte ihm außerdem den Doktortitel verliehen.

In einer Wiener Vorstadt hat der Tondichter forthin ein freundliches Haus mit Garten gehabt, wo er seinen Neigungen ungestört nachgehn konnte.

* * *

Es ist bewundert worden, daß Haydn im Alter erst an die Werke gegangen ist, die ihm den erhabensten Weltruhm brachten, die Oratorien: „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten". Uns interessiert hier von den beiden nur die „Schöpfung", die einen biblischen Inhalt hat. Sie erschien 1798. Das Werk hatte eine ungeheure Wirkung. Und noch heute entzückt es durch die milde Majestät der Töne. Haydn war bei seiner Anwesenheit in England ein Gedicht eingehändigt worden, das aus Miltons Paradies hergeleitet war, und von dem man allgemein behauptete, nur Händel hätte es wohl würdig in Musik setzen können. Wie gesagt, Haydn bekam die Verse zu Gesicht und komponierte das Poem, nachdem der Text etwas für den Zweck zurechtgestutzt war.

Das Werk schlug durch, man erhob den Komponisten in den Himmel, in Hülle und Fülle liefen die Ehrenbezeugungen aus allen Hauptstädten des Kontinents ein, allenthalben wurde das Werk aufgeführt. Das Schwesterstück, die „Jahreszeiten", das auch in jener Zeit entstand,

Digitized by Google

ist kein geistliches Oratorium und soll darum an diesem Ort unbesprochen bleiben.

An Altersschwäche starb der bewunderte Meister am 31. Mai 1809.

Haydn war heiter und von liebenswürdiger Art, bescheiden, einfach und natürlich war sein Wesen. Er hatte etwas Humorvolles und Herzlich-Naives, dabei war er die Güte selbst, und neidlos erkannte er alle Vorzüge anderer an.

Joseph Haydn.

Er schrieb schnell und ohne viel Nachdenken. Die Arbeit floß ihm rasch und sicher von der Hand, Korrekturen waren selten in seinen Manuskripten. Wie hätte er auch sonst jene erstaunliche Fülle ausgezeichnetster Werke hinterlassen, die selbst für ein langes Leben befremdend ist.

Seine persönlichen Eigenschaften haben sich seinen Werken aufgeprägt. Das Großartige lag ihm wenig bequem, aber einen Zug frischer, frommer Freundlichkeit haben alle seine Werke. Es ist darum die echteste Hausmusik, was er geschrieben hat, weil sich die Schlichtheit deutscher Familie darin ausspricht, die behagliche Breite, die Naturempfindung heimeln jeden an.

Dieselben Züge tragen aber auch seine Kirchenwerke. In seinen Messen huldigt er, wie die Zeit damals es liebte,

Digitized by Google

der Aufklärung und dem Sinnenreiz; bei alledem war er selbst eine kindlich fromme Seele. Als er die „Schöpfung“ schrieb, lag er täglich auf den Knien und erflehte von Gott Gnade und Kraft zu dem Werke. Als es dann aufgeführt wurde und man an die Stelle im Anfange kam, wo die Musik so wundersam das Gotteswort darstellt: „Es werde Licht“, als diese glanzvollen, feierlich hehren Töne erklangen, da streckte er die Arme aus und rief: „Nicht von mir, von dort oben kommt alles!“

Wie ist nicht Naturfreude und Lebensglück in jeder Zeile dieses Oratoriums zu spüren. Der schöne, reine Reiz des Sonntagmorgens ist über das Werk hin ausgegossen; wie glücklich der Meister die Wunder der Natur seines Gottes erkennt und die Töne sie jubelnd preisen! Ueber die Tonmalerei Haydns hat man vielfach geringschätzig geredet. Sie steht ihm durchaus gut an, der naive Künstler liebt eine solche breite, liebevolle Schilderung.

Zu nennen sind von Haydn außer andern Kirchenkompositionen auch fünfzehn Messen.

Wie gesagt, seine Kirchensachen klingen unserm Ohr recht weltlich, man fühlt sich auf ein italienisches Kirchenfest versetzt, das gleichzeitig das echteste Volksfest ist und bei dem das Treiben und der Trubel der fröhlichen Menge durch Glockenklang und Orgelton hindurch erschallt. Eine bunte Fülle von Freude und Jubel hört man überall heraus. Schon bei seinen Lebzeiten erregte das Anstoß. Der Fürstbischof von Wien verbot ihre Benutzung.

„Wenn ich an meinen Gott denke, dann hüpft mir das Herz im Leibe vor Seligkeit, und da hüpft dann die Musik mit“, sagte der Meister, als man ihn zur Rede stellte. Diese Worte vermögen uns mit solchem Manne zu versöhnen — wenn auch nicht mit seinen Werken, die gegen die Maßstäbe verstoßen, die nun einmal an Kirchensachen gelegt werden müssen, und in ihrer Art gegen jede andre geistliche Musik tief abfallen. Er hat eben zuviel Subjektives, Persönliches hineingelegt; wie wundervoll objektiv steht uns dagegen Palestrina da.

Digitized by Google

Im Anschluß hieran ist Haydns Bruder Johann Michael Haydn zu erwähnen (1737—1806). Er hat lediglich der Kirche seine Kräfte gewidmet und ihr eine stattlich große Zahl von Werken hinterlassen. Bekannt ist sein von tiefstem Schmerz einer gläubigen Seele durchzogener Karfreitagsgesang: Tenebrae factae sunt: „Es ward finster, als sie Jesus ans Kreuz hefteten", ein Stück, in dem sich die Töne dem Texte so geschickt anschmiegen, daß man es den besten Musikschätzen zuzuzählen hat. Bei den Worten: „Jesus neigte das Haupt auf seine Brust" — wie sinken die Tonreihen schwer dahin! Michael Haydns Messe in C gilt namentlich als ein vollendetes kirchliches Tonstück.

* * *

Nicht umgangen soll an unserer Stelle ein anderer Zeitgenosse werden: Florian Leopold Gaßmann (1723—1774), der in seinem früheren Leben die Harfe spielte und sich dadurch die Mittel gewann, nach Italien zu gehn, um eine gründliche musikalische Ausbildung zu erlangen. Er wurde dann in Wien bei Kaiser Joseph in Gnaden aufgenommen. Ein Dies irae von ihm verdient noch heute Beachtung.

### 5. Protestantische Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts.

Inzwischen hatte auch die protestantische Kirchenmusik einige nennenswürdige Vertreter gefunden. Unter andern setzen wir hierher: Heinrich Stölzel, gestorben 1749 als Hofkapellmeister in Gotha, und Joh. Heinrich Rolle aus Quedlinburg, der bereits mit vierzehn Jahren an der St. Petrikirche in Magdeburg Organist war. Wir haben von ihm die Oratorien: „Der Tod Abels" und „Abraham"; auch Kantaten, Motetten und verschiedene geistliche Lieder entstammen seiner Feder.

Gottfried August Homilius, gestorben als Kantor und Musikdirektor der drei Hauptkirchen in Dresden 1785,



Digitized by Google

schrieb neben anderen Werken die Weihnachtskantate: „Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu."

Zu den Genannten gesellt sich ferner Johann Friedrich Doles (1715—1797), ein Schüler Bachs, der aber später von den Pfaden des Lehrers merkbar abwich. In die Kirchenmusik, so behauptete er z. B., passe die Fuge nicht, sie gehöre nicht ins Gotteshaus. Er war Kantor in Freiberg, siedelte dann nach Dresden über, endlich nahm er Bachs Stelle in Leipzig ein. Seine Passionen und Motetten, die Choralsätze und Vorspiele geben ihm immerhin einen vornehmen Platz in der Geschichte der Musik. Er bekundet Gründlichkeit und Reinheit des Satzes, aber große Kunst und melodische Kraft darf man doch nicht in solcher Fülle wie bei einem Genie suchen.

In der Ehrenhalle der geistlichen Tonkunst aber wird fort und fort unvertilgbar der Name noch eines andern Mannes prangen: Karl Fasch. Der tiefsinnige und in jeder Weise schaffensfrohe und fruchtbare Meister wurde in Zerbst 1736 geboren. Der Vater trieb selbst Musik und hat für die Kirche komponiert. Fasch trat in Beziehungen zu Friedrich II. und wurde nach Berlin gerufen: in den Konzerten des Königs hatte er als zweiter Begleiter am Klavier zu fungieren. Erhalten sind von ihm Kanons, Motetten, Psalmen und eine Messe, sechzehnstimmig, für vier Chöre. Berühmt ist sein achtstimmiges Miserere, das ebenfalls würdig ist, wie die übrigen Werke, ihrem Schöpfer Weltruhm zu bewahren. Um seine Werke zur Aufführung zu bringen, trat ein Verein von Kunstliebhabern zusammen, und unter seiner Leitung übten sie die Kompositionen ein. Aus dieser Vereinigung ist die Singakademie in Berlin hervorgegangen.

* * *

Im allgemeinen dauert der Verfall der geistlichen Musik innerhalb der evangelischen Kirche an, von dem früher schon die Rede war. Die Erschlaffung des kirchlichen Lebens hatte die meiste Schuld, der Rationalismus hinderte

Digitized by Google

jedes Aufkommen von etwas Ursprünglichem, Echtem. Das Gemeindebewußtsein, Kirchlichkeit, kernige Frömmigkeit, das alles war fast dahin. Der Volksgesang war schon im siebzehnten Säkulum zurückgetreten, der Chor war durch die unpersönliche Orgel ersetzt worden; nur spärliche Knospen treibt der Baum der kirchlichen Tonkunst eigentlich auch in diesem achtzehnten Jahrhundert, und das Kirchenlied vollends weiß man nicht zu würdigen.

Einen neuen Aufschwung hatte der Pietismus gegeben. Aber das, was er zu Wege brachte, glich doch mehr dem unsichern Aufflackern der Flamme in dürrem Reisig, wenn das Feuer in sich zusammensinkt. Speners Auftreten 1675 rüttelte zwar die Kirche aus ihrem welken Formalismus zu einem gewissen neuen Leben auf und zeigte, daß die äußerliche Rechtgläubigkeit durch innere Frömmigkeit zu ersetzen sei, aber die alten begeisterten Zeiten Luthers und seiner kraftvollen Genossen brachte er nicht wieder. Freylinghausens Gesangbuch (1704) ist das Merkzeichen für die Art der Tonkunst des Pietismus. Das liturgische Lied weicht dem Erbauungsliede; der Ausdruck der schlichten alten Zeit hat den nachdenklichen Stimmungen gefühlvoller Herzen Platz gemacht; statt des Aufgehns in der Gesamtheit, statt des Bewußtseins inmitten der feiernden Gemeinde vor Gott zu stehn, statt der Unterordnung des kleinen Selbst unter den großen Gedanken des Gottesreichs — siehe da, Sorgen und Sehnen der einzelnen Persönlichkeit, Bitten und Seufzen des lieben Ich, herzbewegende, schwärmerische Wendungen, auf diesen und jenen berechnete erweckliche Lieder. Die kirchliche Volksweise geht ebenfalls verloren und für sie treten opernmäßige Elemente hervor. Gellerts Lieder gewähren zwar einen kurzen Lichtblick, im übrigen aber geht es trotz allem bald und immer schneller ganz zum Rationalismus über, ohne daß Rettung winkt.

Seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts werden Gesangbuch und Choralbuch getrennt; das Gesangbuch gibt fortan nur die Lieder, das Choralbuch bietet die zum Gebrauche für die Orgel harmonisierten Melodien.



Digitized by Google

## 6. Wolfgang Amadeus Mozart.

Mozart und Goethe — die beiden sind oft nebeneinandergestellt worden. Und in Wahrheit, bei dem einen wie bei dem andern überrascht die gesunde Kraft der Werke, bei beiden sehen wir Leben und Schönheit echt und wahr in glücklichem Verein. Natur und menschliches Empfinden. Einheit des Ziels und doch größte Mannigfaltigkeit des Schaffens hier wie dort! Bei beiden tritt der echte, geniale Künstler uns entgegen: es drängt ihn zu wirken, er kann nicht anders, ob er will oder nicht, er muß: so bildet er seine Gestalten, mit denen er Zeit und Nachwelt beglückt, weil sie von seligen Ahnungen des Ewigen, das in dem Genie waltet, erfüllt werden.

Wolfgang Amadeus Mozart ist am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren worden. Sein Vater Leopold Mozart war dort Kapellmeister am fürsterzbischöflichen Hofe. Er erhielt zuerst den Unterricht des Vaters, der ein tüchtiger Geiger war.

Bekannt ist seine früh hervortretende Begabung für die Musik. Mit drei Jahren stand er, während die ältere Schwester übte, stundenlang still beobachtend am Klavier. Vier Jahre alt begann er selbst Menuette und anderes auf dem Instrument zu spielen und sogar ein Klavierkonzert zu schreiben. Es war zwar nicht viel mehr als Klexerei. Das kleine Genie machte sich nichts daraus, mit den Fingern wischte er die Noten, wenn sie ihm nicht paßten, weg und schrieb dann unbesorgt weiter. Bekannt ist auch sein natürliches, zartes Feingefühl, daß er schon in der ersten Jugendzeit halbe Vierteltöne in der Stimmung zweier Geigen unterscheiden konnte.

Mit dem Sechsjährigen und dessen elfjährigem Schwesterchen Nannerl unternahm der auf die Kinder eingebildete Vater Rundfahrten an die deutschen Höfe, und allerorten wurde das Wunderkind bestaunt und mit Lobsprüchen überhäuft. In Wien nahmen sich die jungen Erzherzoginnen seiner an, besonders Marie Antoinette, die spätere un-

Digitized by Google

glückliche Königin von Frankreich. Aufgemuntert durch den Beifall, berührte die Familie auf ihren Kunstreisen in den folgenden Jahren auch Paris und London. Hier wirkte ein Sohn Sebastian Bachs als Hofkapellmeister. Ihm wurde der Kleine vorgestellt, und Bach hatte seinen Gefallen an ihm. Er legte ihm dann mehrere musikalische Aufgaben vor, allerlei Stegreifsachen, er mußte auch mehrere Sätze in schwierige Tonarten transponieren, doch der Junge fand sich immer wieder zur Zufriedenheit damit ab. Musik war sein ganzes Sinnen schon damals. Dabei war er kein überreifer Kopf, in aller Naivetät trieb er seine harmlosen Jugendstreiche mit der ältern Schwester.

Bereits in dieser Zeit erschienen Violinduette von ihm.

1766 waren die Reisenden wieder in Salzburg angelangt. Mit Ernst hieß es sich jetzt in das Studium der Tonkunst versenken. Mit Strenge und Sorgfalt nahm sich der Vater des von ihm selbst wie ein Abgott geliebten Sohnes an.

Das nächste Jahr brachte wieder Reisen. Schon suchte aber der Neid anderer, dem Erfolge des Kleinen entgegenzuarbeiten. In Wien schrieb der Elfjährige auf den Wunsch des Kaisers seine erste Oper. Die Aufführung dagegen wurde hintertrieben. Andrerseits dirigierte er selbst in Gegenwart des Hofes eine Festmesse zur Einweihung der Kirche des Waisenhauses.

Zurückgekehrt in seine Vaterstadt wird Mozart dort (1769) zum Konzertmeister ernannt. Dann wendet er sich nach Italien, die Reise war einem Triumphzuge gleich. In den Kirchen hörte man ihn an der Orgel, im Theater gab er Konzerte, und die Stätten seines Auftretens waren gedrängt voll. Die ersten Meister stellten mit ihm Prüfungen an, er löste spielend die kompliziertesten Aufgaben. In Mailand schrieb der Vierzehnjährige eine Oper, die zwanzigmal über die Bretter schritt. Der Papst verlieh ihm das Ritterkreuz des goldnen Sporns, in Bologna wurde er Mitglied der Akademie. Zu dieser Zeit war es, daß er in Rom das Miserere Allegris nach nur zweimaligem Hören zu Papier

Digitized by Google

brachte. Der sorgfältig gehütete Schatz war damit der Welt ergraben.

Bei der Heimkehr nach Salzburg (1771) fand Mozart jedoch ihm und seinen Ansprüchen genügende Verhältnisse nicht vor. Für eine ehrenvolle Laufbahn war da nichts zu hoffen, unwürdig, kleinlich, erniedrigend waren die Zustände, in die er kam. Er will eine geachtete äußere Stellung erwerben, aber wiederholte Reisen brachten auch nicht das ersehnte Glück. Mit der guten Mutter, die ihn über alles liebte, zog er aus; aber es sollte sich schwer rächen, daß die beiden, in allen Idealen schwelgend, keine Lebenserfahrung hatten: Weltklugheit mangelte ihnen ganz. Blindes Vertrauen brachten sie jedem entgegen, der ihnen schmeichelte. Von ordentlicher Haushaltung verstanden sie nichts. Enttäuschungen blieben auf diese Weise nicht aus. Die Gunst der Menge in solchem Maße, wie sie dem Kinde dargebracht worden war, kam nicht wieder. Eine verfehlte Liebe zu einer Sängerin fesselte ihn bald mehr als die Sorge für seine Zukunft. Dann hieß es mühsam das elendeste Leben fristen. Endlich starb seine Mutter, die noch immer für ihn gesorgt hatte. Als daher der Vater in ihn drang, kehrte er heim und nahm eine Organistenstelle in Salzburg an (1778).

Doch die Behandlung dort gefiel ihm nicht, und so wandte er sich nach Wien. Vorerst war er noch ohne Stellung: er gab Stunden, Konzerte, seine Kompositionen brachten ihm ebenfalls eine kleine Einnahme, wenn sie ihm auch nur mit ein paar dürftigen Groschen bezahlt wurden. Damals trat er in die Ehe mit der sorgenden Gefährtin seines kurzen Lebens. Es war ein edler Freundschaftsbund zwischen Mann und Weib.

Es dauerte bis 1789, da wurde er zum kaiserlichen Kammerkomponisten ernannt. Ein merkwürdiger Mann! Er war zwar nach Berlin zu dem kunstliebenden Nachfolger Friedrichs des Großen gekommen, und Friedrich Wilhelm II. wollte ihn an sich fesseln. Er bot ihm ein fürstliches Gehalt, und doch konnte sich Mozart nicht ent-

Digitized by Google

Mozart als Knabe am Klavier.

schließen, von seiner lieben Donaustadt zu scheiden, so wenig sie ihm bot: er kehrte zurück in sein armes Los.

* * *

Mozart umfaßte die Errungenschaften der Tonkunst auf allen Gebieten, ein Universalgenie in Wahrheit wie Goethe.

Digitized by Google

Seine Bestimmung war eben, alle Richtungen zusammen zu verweben; die Gegensätze zwischen alten und neuen Anschauungen hat er in seiner Musik vermischt. Ein edles und maßvolles Empfinden zeigt sich darin überall, daneben etwas Graziöses, das jeden bestricken muß. Was die italienische, die deutsche und die französische Schule errungen hatten, Wohllaut, Deklamation, Geistestiefe, das wußte er in Einem zu verbinden. Es galt ihm Wahrheit mit Schönheit zu verknüpfen, das Liebliche des Südens mit dem denkenden Ernst und der Kraft, der Erhabenheit des nordischen Wesens zu verschmelzen. Wenn seine Musik zeitweise durch die Moderne etwas zurückgedrängt ist, so wird er doch nie aufhören, als ein Bahnbrecher für die Tonkunst zu gelten.

Der Ruhm seiner Opern, der Kammer- und Instrumentalmusiken, die bedeutende Seelengemälde voll Zauber und Empfindung geben, soll hier nicht näher dargelegt werden. Wir reden von seinen Kirchenkompositionen.

Da ist zuerst sein „Requiem" zu nennen. Seine letzten Noten waren dem Göttlichen, dem Erhabenen geweiht: das Werk, von heiligem Ernst diktiert, ist sein Schwanengesang.

Die Geschichte dieses Requiems ist oft geschrieben worden. Mozart war bereits nicht mehr der gesunde Mann der früheren Jahre, krank lag er darnieder, da erschien im Juli 1791 ein Kammerdiener, wie sich später ergab, des Grafen Walsegg zu Stuppach, und fragte, ob er ein Requiem für seinen Herrn schreiben wolle, und es wurden über das Honorar die Vereinbarungen gepflogen. Der Meister war nicht abgeneigt, sprach auch mit seiner Frau darüber und erklärte, daß er rechte Sehnsucht habe, sich solch einem Werk, das noch in künftigen Tagen Achtung und Studium erfahren sollte, mit ganzer Kraft zu widmen. Der Bote kehrte zurück von seinem Herrn mit der Meldung, jener wäre es, wie man es abgemacht habe, zufrieden, und zahlte die Hälfte des Honorars mit einhundert Dukaten an. Mozart solle nicht nach dem Besteller forschen, sagte er, der wolle unbekannt bleiben.

Andere Arbeiten drängten die Sache vorerst in den Hinter-

Digitized by Google

grund. Als Mozart von Prag zurückkam, wo er den „Titus“ auf die Bühne gebracht hatte, fühlte er sich schon nicht mehr ganz gesund. Doch strengte er alle Kräfte an, um die „Zauberflöte“ in Wien aufzuführen. Bei aller ihn förmlich verzehrenden Arbeit wagte er sich dann gleichwohl an das Requiem — ahnte er doch den Todesengel und hörte seine schweren Fittiche über sich rauschen. Er sah in dem unbekannten Manne, der das Requiem bestellt hatte, den Boten des Todes und schrieb das Werk, als ob er es für sich selbst anfertige, indem er seine ganze Seele hineinlegte.

Wolfgang-Amadeus Mozart.

Was fertig war, nahm er mit seinem Freunde Süßmayer, seiner Frau und andern durch. Mit dem ersten besprach er sich auch weiter des öfteren über die Ausführung des Werkes. Es lag ihm außerordentlich am Herzen, es zu beenden. Als er dann auf dem Sterbebette die Ernennung zum Kapellmeister an St. Stephan in Wien erhielt, hörte man ihn mit thränenerstickter Stimme seufzen: „Eben jetzt soll ich weg, da ich ruhig leben könnte! Jetzt meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr als Sklave der Mode, nicht mehr von Spekulanten gefesselt, den Regungen meiner Empfindung folgen, frei und unabhängig schreiben würde, was mein Herz mir eingibt. Ich soll weg von

Digitized by Google

meiner Familie, von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich für ihr Wohl besser sorgen könnte!"

Der Tod kam schneller, als man gedacht hatte. Am Sterbetage ließ er sich die Partitur ins Bett reichen; mit nassen Augen sagte er in tiefstem Schmerz: „Habe ich es nicht für mich selbst geschrieben!"

Am 5. Dezember 1791 um Mitternacht riß der Tod den 35jährigen hinweg, aus einer wunderbaren Welt der echten Kunst heraus, die der Meister für die Nachwelt zu bauen beflissen war: das Requiem war noch nicht vollendet. Nur die beiden ersten Stücke und das Kyrie lagen fertig vor. Die sieben Stücke des Dies bis Hostias waren außerdem im Partiturentwurf da. Die Wittwe trug Sorge, nun könne der Besteller die bereits vorgestreckte Summe zurückfordern, zum wenigsten werde er nicht den Rest erlegen. So ersuchte sie Franz Süßmayer, Mozarts Schüler, das Werk fertigzustellen. Dieser vollendete es binnen kurzer Zeit im Sinn und Geist des Meisters; was durchaus noch fehlte, hat er „ganz neu" ergänzt. Da Süßmayers Handschrift der Mozarts fast auf ein Haar glich, so hat man lange das Ganze für ein Werk Mozarts gehalten; erst später wurde der Sachverhalt klar.

Man weiß nicht, ob sich Süßmayer bei seiner Arbeit nicht durchaus; auch wo er Neues gab, an Entwürfe Mozarts gebunden hat. Wahrscheinlich ist es, wenn man die Nachrichten der Wittwe bedenkt, die von ihr selbst herstammen. Darnach hat er bestimmt Notizen und mündliche Andeutungen benutzt. Und man möchte deshalb die Meisterhand auch in den notorisch nicht von Mozart herrührenden Partien erkennen: es ist derselbe Stil wie in den Erzeugnissen der Höhezeit, so daß sich das Requiem voll und ganz den besten Werken der reifsten Jahre ebenbürtig zur Seite stellt. Die Form ist vollkommen beherrscht, der Inhalt zeigt tiefe Empfindung, überall tritt der Adel der Schönheit entgegen, eigenartig versenkt sich der Komponist in die große Aufgabe. Als sich Hiller das Requiem abgeschrieben hatte, setzte er auf lateinisch die Worte darüber: „Dies ist das größte Werk

Digitized by Google

des größten Mannes." Und das ist richtig. Das Requiem wird ein Werk der Ewigkeit bleiben.

Von den Messen Mozarts sind die meisten vor dem zwanzigsten Jahre entstanden. Sie enthalten herrliche Stücke, aber auch solche von Tagesdauer.

* * *

Mozart war klein von Statur und schwächlich; ein zarter Körper, blasses Gesicht zeigten jedem leicht an, daß er es bei den Strapazen seines Schaffens nicht zu einem langen Leben bringen werde. Man konnte es ihm nach seinen Zügen nicht anmerken, was in ihm steckte.

In sonderbarer Weise nützte er die vierundzwanzig Stunden des Tages aus. Die ganze Nacht bis fast zum Tagesgrauen saß er am Instrument. Vom frühen Morgen bis in den Vormittag hinein schrieb er an seinen Werken, er lag dabei im Bette, vor sich das Papier. Dann schuf er den Tag über nichts mehr. Er war ein Freund von herzlichen, geselligen Freuden. Billard spielte er mit Hartnäckigkeit; wenn er an der grünen Decke stand, war er davon nicht wegzubringen.

Auf die Dauer hätte dieses unregelmäßige Leben, das die Nacht der Arbeit gab und den Tag der Ruhe, auch der Stärkste nicht ertragen können.

Mozart wurde in einer gemeinsamen Armengruft auf dem St. Marxer Friedhof eingesenkt. Niemand kennt sein Grab, nur die Gegend ungefähr ist bekannt, wo seine Asche mit der andrer Erdenpilger vermischt auf den jüngsten Tag harrt. Dort, wo man glaubt, daß sein Grab wohl sein müsse, wurde 1859 ein Monument feierlich geweiht. Die Wittwe des gestorbenen Meisters erhielt vom Kaiser eine kleine Unterstützung, und man übernahm die Bezahlung der Schulden des Mannes. Schneidender Gegensatz zwischen den Erfolgen des Wunderkindes und diesem Ende des Fürsten im Reiche der Töne!

Digitized by Google

## 7. Ludwig van Beethoven.

Während Mozart und Haydn als Sterne erster Größe fast ohne Nebenbuhler glänzten, stieg bereits ein dritter Gewaltiger seine Ruhmesbahn empor.

Weihe der Töne, Verklärung der Musik, Kühnheit und Leidenschaft der Gedanken — wer die sucht, der verehrt Beethoven als den König der Tondichter.

Ein gewaltiger Unterschied ist zwischen ihm und Mozart. Wandelt dieser beständig und nie abirrend auf idealen Höhen dahin, so finden wir bei Beethoven die schroffsten Gegensätze dicht beieinander. Mozart, reicher im Erfinden, streut die Melodien verschwenderisch aus, während Beethoven sie peinlich zurechtstutzt, die einmal gewählten Motive mit eiserner Konsequenz festhält und sie weit ausführend verarbeitet.

Beethoven ist es gewesen, der die Instrumentalmusik zur höchsten Höhe geführt hat. Wenn er in seiner berühmten Neunten Sinfonie zum Schlusse den Chor einführt, so besagt er zwar damit, daß immer wieder das Vokale doch den Grund und den Gipfelpunkt der Musik bildet. Doch wie Sebastian Bach verlangt Beethoven von dem Vokalen, was nur Instrumente zu leisten berufen sind.

Ludwig van Beethoven wurde am 16. Dezember 1770 geboren. Bonn rühmt sich, in seiner Mitte den Gewaltigen erzogen zu haben. Dort war der Großvater Kapellmeister und der Vater Sänger in der Kapelle des Kurfürsten von Köln, der sich zumeist hier in der freundlichen Stadt aufhielt, wo sich das Rheinthal zur Ebene verflacht.

Er durchlebte eine freudlose, kummervolle Jugend. Der Vater führte keinen richtigen Lebenswandel. Ein mürrischer Mensch, schlug er den Knaben bei der kleinsten Veranlassung auf das erbärmlichste. Die häuslichen Verhältnisse waren über Gebühr zerrüttet. Die Mutter, seit Jahren kränklich, siechte früh dahin; so lange sie noch lebte, verzärtelte sie ihren Sohn, indem sie allen seinen Launen nachgab. Selten kam er dabei in Berührung mit Gleichaltrigen.

Die Eindrücke dieser Jugendzeit prägten sich in seinem

Digitized by Google

ganzen späteren Wesen aus. Schuldlos wuchs der Knabe heran, aber ungesellig, eigensinnig. Ein trotziges Selbstgefühl zeigte sich früh, ein leidenschaftlicher Drang nach Freiheit und Unabhängigkeit beherrschte ihn. Mißtrauisch, verschlossen und düster war der Charakter des Mannes: bis an sein Lebensende erfüllte ihn ein Sehnen nach dem höchsten Ideal, ohne daß er es mit innerer Befriedigung zu erreichen glaubte.

Auf einsamen Gängen streifte er schon als Knabe, wie späterhin als Mann durch die Natur, von den Berghöhen schaute er sinnend auf die Wasserfläche des Rheins drunten, und was er dabei fühlte, das drückte er in Tönen aus. Von seinen Jugendarbeiten widmete er etliches seinem Gönner, dem Kurfürsten, der ein Bruder des Kaisers Franz Joseph war. Später verwarf er das alles und datierte seine Kompositionen von den unter Haydns Einfluß entstandenen ab, dort setzte er mit Opus 1 ein.

Mit fünfzehn Jahren wurde er Organist beim Kurfürsten; das war das einzige Amt, das er jemals bekleidet hat. Der herzliche Verkehr mit einer kunstliebenden Familie von Breuning allein hat ihn in jenen Jugendtagen hochgehalten und Anregungen mannigfachster Art hinterlassen.

Doch auf nach Wien! das war damals die Parole für die aufstrebenden, musikalischen Talente. Die Donaustadt war längst der Mittelpunkt der Welt der Töne. So besuchte auch Beethoven die kaiserliche Residenz. Mozart hörte ihn dort und rief prophetisch aus: „Der wird noch viel von sich reden machen!“ Nach einer kurzen Rückkehr in seine Vaterstadt siedelte dann Beethoven mit zweiundzwanzig Jahren ganz nach Wien über. Sein kurfürstlicher Herr rüstete ihn mit warmen Empfehlungen aus, und er fand dort Beziehungen zum höchsten Adel. Seine geistvollen Improvisationen öffneten ihm die Pforten der Paläste, die kunstsinnigen Fürsten Esterhazy, Lichnowsky, Lobkowitz, Graf Kinsky nahmen sich seiner an, und er verkehrte dort wie ein Kind des Hauses. Immer mehr wurde er der erklärte Liebling aller, Lichnowsky setzte ihm 600 Gulden aus, so-

Digitized by Google

lange er keine feste Anstellung haben werde, und die Fürstin war mit großmütterlicher Liebe um ihn besorgt, daß sie ihn, nach seinen eignen Worten, „am liebsten mit einer Glasglocke bedeckt hätte, um ihn nur ja vor feindlicher Berührung zu schützen."

Sonderbar ist es, daß Beethoven stets ein wilder Republikaner gewesen ist, so intim auch sein Umgang mit der höchsten Aristokratie war.

Ein Beispiel dafür ist seine „Sinfonia Eroica". Napoleon war, als er sie niederschrieb, sein politisches Ideal, zu dem er mit begeisterter Verehrung aufsah: er meinte, der werde mit der gefestigten Republik das Glück der Welt bringen. Unter diesem Gesichtspunkte schrieb er die große heroische Sinfonie und wollte sie ihm, dem Gefeierten, widmen. Schon sollte das Werk deshalb an die Gesandtschaft nach Paris abgehn, als er hörte, daß jener sich die Kaiserkrone aufgesetzt habe. In wilden Verwünschungen hat sich da der Meister gegen den neuen Tyrannen ergangen, er zerriß den Titel der Partitur, zerstampfte ihn mit den Füßen und wandte sich lange Zeit von dem Werk seiner Muße unwillig ab.

In Wien lernte Beethoven Bach und Händel in ihren Werken kennen. Er stellte sich auch Joseph Haydn vor, und dieser unterrichtete ihn; der himmelstürmende Geist des späteren Tonmeisters wußte von Harmonielehre damals so gut wie gar nichts. Der Gegensatz der Naturen aber machte diese Verbindung auf die Dauer unmöglich. Beethoven fand zudem, daß sein im übrigen verehrter Lehrer ihm in seinen musikalischen Uebungen zu viel Fehler stehn ließ. Seine Abneigung dieserhalb vermochte er nicht zu bemeistern; trotzdem widmete er in Anerkennung der Mühen Haydns um ihn, den gänzlich Unwissenden, jenem eines seiner frühesten Werke aus dieser Zeit. Als aber nun Haydn nach London reiste, gab dies einen erwünschten Vorwand, dessen Unterricht aufzugeben. Fortan studierte er bei Albrechtsberger, dem Hoforganisten und Kapellmeister am Dom in Wien, und bei Salieri.

Digitized by Google

Die Werke dieser Periode bieten volle Poesie und Gefühlsunschuld eines jugendlichen Herzens und stehn in jeder Weise unter den Einwirkungen der Vorbilder Haydn und Mozart. Was die geistliche Musik anbelangt, so entstand hier das Oratorium „Christus am Ölberge." Händel,

Ludwig van Beethoven.

Bach und Haydn werden in dem Tonwerke nicht erreicht. Der Heiland erscheint beinahe theaterhaft. Eine Messe in C, die ebenfalls in diese Zeit gehört, beweist Haydnsche Art und enthält sicher manches Schöne.

1809 berief Jérome, von Napoleons Gnaden König von Westfalen, den jungen Künstler nach seiner Residenz Kassel. Das bewog Beethovens reiche Gönner, die ihn um keinen Preis missen und in Wien halten wollten, ihm ein Jahresgehalt von 4000 Gulden auszusetzen. Auch der Erz-

Digitized by Google

herzog Rudolf, Erzbischof von Olmütz, der sein Schüler war, trug eine Summe zu dem Zwecke bei. Was hatte leider Geld damals für Bedeutung! Der Staatsbankerott war da und das Gehalt war ziemlich illusorisch. Immerhin blieb Beethoven.

Es entfaltet sich nun die Glanzzeit seines Wirkens. Die ganze Eigenart und Gediegenheit eines unerschütterlichen Charakters tritt darin hervor. Es war die ergiebigste Schaffensperiode. Er befand sich auf dem Gipfel des Ruhms.

Aufgemuntert durch wohlmeinenden Zuspruch, schrieb er jetzt die meisten seiner unsterblichen Werke. Die Bestellungen von allen Seiten häuften sich, und mit liebevoller Ausdauer jedes Werk sauber ausfeilend, suchte er rastlos, allen zu genügen.

Leider hatte sich seit 1802 eine Schwerhörigkeit eingestellt, und sie nahm jetzt immer mehr zu, bis er ganz taub war. Er vermochte sich nur durch Schreibtäfelchen mit der Umgebung in Beziehungen zu setzen. Den Verkehr brach er deshalb fast gänzlich ab. Schon 1802 dachte er resigniert an den Tod und entwarf sein Testament. Fortan hat er sich mehr und mehr in das eigene Innere zurückgezogen. Er streifte gern einsam in freier Gottesnatur umher, die musikalischen Gedanken, die ihm dabei kamen, schrieb er in seine Skizzenbücher nieder. Daheim arbeitete er sie sorgfältig aus.

Eine angenehme Häuslichkeit mußte er entbehren. Er ist unvermählt geblieben. Zwar hat mehr als eine tiefe Leidenschaft ihn erfaßt, aber keine hat zur Ehe geführt; seine Angebeteten gehörten den hohen Kreisen an, mit denen ihm eine Verbindung verwehrt war, der Standesunterschied hinderte eine offene Bewerbung. Mit seinen Haushälterinnen stand er auf beständigem Kriegsfuße. Allerlei kleinliche Widerwärtigkeiten waren an der Tagesordnung. Er hatte oft zwei bis drei Wohnungen auf einmal, weil es ihm nirgends behagte. Kam dann Besuch, so stellte er sich

Digitized by Google

selbst an den Tiegel und kochte ein Gericht, das man ihm gern allein gönnte.

Zu allem kam die Rivalität anderer Tonsetzer, um ihm das Leben zu verleiden. Rossini (1792—1868) mit fadem Tonzeug, das heute kaum noch beachtet wird, leichter Ware voll Sinnenkitzel und Oberflächlichkeit, beherrschte den Tag. Wenn Beethoven dennoch gegen ansehnliche Honorare Werk über Werk schuf, so war es ferner der Neid und die Habsucht seiner Brüder, die ihm den ruhigen Genuß versagten: mit allen Chikanen wußten sie ihm seine mühsam erlangten Mittel abzuringen. Auch die Erziehung eines Neffen, die ihm auferlegt war, bereitete ihm unruhvolle Stunden und wurde ihm zur Last. Mit rührender Liebe und Hingebung hatte er sich dem jungen Manne gewidmet, endlich mußte er sehen, daß er an einen Unwürdigen seine Liebe verschwendet hatte.

So wurde er immer einsilbiger, und in seinen Werken zeigt sich nur zu deutlich das Unruhvolle seines Lebens. Doch schuf er gerade jetzt seine erhabensten Werke. Aber fessellos schreiten sie einher, schwerverständlich und manchmal wunderlich. Ein Riesenwerk, an dem er mit glühender Begeisterung drei Jahre gearbeitet hat, ist die zu seinen späteren Werken zählende Missa solemnis in D-dur, das größte Werk dieser Art in der neueren Zeit. Es geht weit über den Rahmen der Kirche hinaus, so daß man bei ihm von geistlicher, aber nicht kirchlicher Musik geredet hat. Ein Kirchenkomponist ist Beethoven überhaupt nicht, dazu fehlte ihm die kirchliche Gläubigkeit. Auch in dieser Messe sucht die Musik nicht die Textworte zum rechten Ausdrucke zu bringen, sondern wir haben eine freie Fantasie über den Meßtext, bei der das Orchester oft genug sogar den Gesang ungesetzlich unterdrückt. Und doch ist es ein großartiges Werk von ungeheurer Wirkung, unbeschreiblich groß und herrlich. Die größten Chöre widmen sich mit Vorliebe seiner Wiedergabe. Eine neue Welt erschließt sich, ungeahnte Wundergeheimnisse der heiligen Kunst werden dort entschleiert. Das gigantische Walten freier Rhythmen, das



Digitized by Google

ungestüme Meereswogen der Tonmassen möchte den Schulrahmen des Taktes sprengen. Man bekommt bei den kühnsten Stellen nicht den Eindruck irgend welchen Taktes, die beengenden Fesseln fallen, fesselos tritt das machtvolle Gebilde heraus aus den kleinen Grenzen des Gewöhnlichen, und vor dem staunenden, tief ergriffenen Hörer steht in seiner hohen Majestät das Schrankenlose, Unbegrenzte, Ewige!

Beethovens Aeußeres war nicht ganz anziehend. Er war ein untersetzter, kräftiger Mann, den großen Kopf bedeckte langes, struppiges Haar, das er nicht genügend pflegte, so daß es nachlässig herabfiel und dem Manne ein wirres Aussehen gab. Eine hohe, breite Stirn — die Nase zu breit — sein Lachen oft grell und häßlich — so hat er manch einen abgestoßen. Er war eine stürmische, leidenschaftliche Natur. „Musik muß dem Manne Feuer aus der Seele schlagen, Rührung geziemt nur den Weibern", war sein Wort. In den großen Seelengemälden seiner Schöpfungen tritt uns der ganze Mensch mit den heftigen Stürmen seiner Seele entgegen.

Beethoven starb an der Wassersucht am 26. März 1827.

### 8. Nachlese von Zeitgenossen der Wiener Meister.

Noch erfordern an dieser Stelle einige Epigonen jener klassischen Zeit unsere Aufmerksamkeit. Es sind besonders würdig genannt zu werden: Johann Gottfried Schicht, Thomaskantor in Leipzig (gest. 1823), dessen Oratorien, unter andern „Das Ende des Gerechten", sowie seine Kirchenkompositionen und ein Choralbuch Zeugnisse von Frömmigkeit und Stil sind.

Bernhard Klein (1793—1832), Direktor des Instituts für Kirchenmusik in Berlin. Von ihm liegen vor, anerkanntermaßen durch innere Wahrheit sich auszeichnend, die Oratorien „Jephtha", „David" und „Hiob". War diesen von den Zeitgenossen der Beifall versagt geblieben, weil sie, dem Tagesgeschmack wenig huldigend, in den Fußstapfen der klassischen Vorbilder wandeln und prunkende

Digitized by Google

Effekte verschmähen, so sind je und je seine Psalmen für Männerchor überall beliebt gewesen.

Friedrich Schneider (1786—1853), Hofkapellmeister in Dessau, ist einer der bedeutendsten neueren Komponisten für geistliche Tonkunst. Unter den sechzehn Oratorien nimmt das „Weltgericht" die erste Stelle ein, würdig reihen sich an: „Sündfluth", „Verlornes Paradies".

Gleichfalls durch ein Oratorium, nämlich seine „Befreiung Jerusalems" bekannt ist Maximilian Abbé Stadler, der Freund Mozarts und Haydns, Kanonikus in Wien. Er starb 1833.

Auf katholischer Seite ist ferner zu nennen: Joseph von Eybler, Hofkapellmeister in Wien, der Verfasser vieler Kirchensachen, Messen usw.

Ein Katholik war ferner Joseph Ignaz Schnabel (1767—1831), Dom-Kapellmeister in Breslau und Lehrer am Lehrerseminar. Viele Kirchenstücke, besonders Vokalsätze, geben ihm einen achtbaren Namen mitten in der Schar der neueren Tonsetzer.

Auch Ignaz Aßmayer sei genannt, † 1862 in Wien.

* * *

Unter Frankreichs Kirchenkomponisten in dieser Zeit zeichnet sich François Joseph Gossec († 1829) aus. Er ist im Hennegau geboren worden. Großen Einfluß hat er auf das Musikwesen der Hauptstadt gewonnen. Seine zündenden, patriotischen Volkslieder wanderten von Mund zu Mund und erregten mit die Leidenschaften der revolutionären Zeit. Jubelnd zogen mit diesen Weisen die Bataillone in die Schlacht. Gossec gehört die berühmte Hymne à la Divinité an, die an dem Feste gesungen wurde, als das „Höchste Wesen" wiedereingesetzt wurde, nachdem man vorher bekanntlich in wahnwitziger Verblendung Gott „abgeschafft" hatte. Das Direktorium erklärte den „Bürger Gossec" öffentlich für einen Komponisten ersten Ranges. Das Leben hatte verwirkt, wer daran zu zweifeln sich unterstehn wollte. Im alten würdigen Kirchenstil hat



Digitized by Google

er manches Gute geleistet. Eine Trauermesse von ihm ist nicht schlecht. Auch ein Weihnachts-Oratorium hat er geschrieben, in dem ein schöner Doppelchor der Engel und der Hirten auftritt.

* * *

Die Italiener sind in der Neuzeit geradezu arm an irgend nennenswürdigen Meistern. Rossinis Stabat mater ist eine durchweg der erhabenen Dichtung unwürdige Vertonung, eine Madonna im Tingeltangelkostüm.

Digitized by Google

Sechster Hauptabschnitt.

# Die Romantiker in der Musik.

Die „Romantiker" — was heißt Romantik? Bach und Händel, Haydn, Mozart und Beethoven waren aufgetreten, Werke voll Geist und Form waren da. Ihnen nahe zu kommen, sie gar zu übertreffen, etwas durchweg Neues zu schaffen, war jedermanns Wille und Sehnsucht. Sie übertreffen? Die Formen waren gefunden und festgelegt, der Inhalt war erschöpfend vorgeschrieben. Und doch wollte man darüber hinaus. Die klaren, klassischen Formen gelten bald als zu farblos, man wollte wärmer, tiefer sein und wurde nur zu leicht dabei nebelhafter. Ein freierer Geist sollte sich entfalten. Ein buntes Farbenspiel ungebundensten Denkens zeigt die folgende Periode. Reich an neuen Rhythmen, Melodien, Harmonien, Klangfarben: so steht sie vor uns. Schon in Beethovens Tongemälden offenbart sich dieses „romantische" Wesen.

## 1. Franz Schubert.

Franz Schubert möge den Reigen der Romantiker eröffnen. Der leider nach so kurzer Erdenwallfahrt von hinnen Geschiedene ist einer der interessantesten, beliebtesten, epochemachendsten Geister der Neuzeit. Seine Lebensgeschichte ist sonderbar. Arm geboren, arm gestorben, reich an Genie, reich an Nachruhm, das ist Schuberts Leben.

Geboren wurde er am 31. Januar 1797 als Sohn eines Elementarlehrers in Himmelpfortgrund, einer Vorstadt

Digitized by Google

von Wien. Der Kantor Holzer nahm sich des talentvollen Jungen an und förderte ihn besonders im Gesang und zwar in solcher Weise, daß er 1808 Sängerknabe in der Hofkapelle wurde. Er erhielt dabei den stolzen Titel: Hofsänger. Die Meister der Tonkunst lernte er dort kennen und verehren. An Haydn und Mozart studierte er die Elemente der Musik. Besonders war es aber Beethoven, der ihn fesselte.

Der Knabe schwelgte nur in Musik, alles andere blieb fast liegen. So konnte es geschehen, daß er mit dreizehn Jahren schon alle Gattungen der Tonkunst gepflegt und jeden Pfad bereits betreten hatte. Der Hofkapellmeister des Kaisers, Salieri, schenkte ihm Beachtung und gab ihm selbst Unterricht in der Theorie der Musik. Doch Schubert, dem lebhaften, phantasiereichen Geist, behagte die trockene Manier keineswegs, und er merkte, daß ihn all der Unterricht nicht gerade weiter bringen wollte. So half er denn durch strenges, eigenes Studium nach, und befleißigt, stets zuzulernen, hat er bis in die letzten Monate seines Lebens fortgesetzten Privatstudien obgelegen.

Mit sechzehn Jahren verließ er, um nicht zum Militär ausgehoben zu werden, die Sängerkapelle und stand in den folgenden Jahren seinem Vater als Schulgehülfe zur Seite. Mit Mühen und Sorgen hieß es ums tägliche Brod kämpfen, aber gleichwohl war er so schaffensfreudig wie jemals. Eine große Messe für den Kirchenchor von Lichtenthal schrieb er 1814, das Werk wurde bei den Augustinern in Wien aufgeführt.

Erst achtzehnjährig hatte er schon außer hundert Liedern eine Zahl Sinfonien, Klavier- und Kammermusiken, Singspiele und auch vier Messen hinter sich liegen. Durch seine noch heute beliebten Lieder gewann er sich Freunde und Gönner, die ihn mit Mitteln zum Leben versorgten und sich für ihn verwendeten, wo es möglich war. Von bekannten Namen gehören u. a. hierher der Maler Moritz Schwind, dann Franz Lachner, der Opernsänger Vogl,

Digitized by Google

der Dichter Mayrhofer. Vogl legte sich besonders für ihn ein. Er trug seine Lieder vor, wo er konnte, und machte so weite Kreise auf den Autor aufmerksam, und sein ausdrucksvoller Vortrag bewirkte namentlich ihre günstige Aufnahme.

Bald hängte Schubert die Schulmeisterei an den Nagel und trat mit Leib und Seele zur Musik über. Es begann für ihn jene Zeit, da der Wahlspruch galt: Tages Arbeit, Abends Gäste. Das war sein Ideal, bei Tage zu schaffen, soviel er konnte, hernach liebte er Unterhaltung und Geselligkeit. Man spricht oft von einem unordentlichen Leben, das er geführt haben soll. Es ist wahr: man sah ihn im herabgekommenen Anzug, er hatte oft nicht ein Stück ordentlicher, heiler und sauberer Wäsche. Aber war das die Folge unordentlichen Lebens? Wer so unglaublich viel und so Gediegenes und zwar in kurzer Lebensspanne geschaffen hat, der muß arbeitsam und tüchtig und ein edler Mensch gewesen sein. „Wenn Fruchtbarkeit ein Merkmal des Genies ist, so ist Franz Schubert eins der größten", sagt Schumann. Zwar wenn er Geld hatte, gab er es aus; wenn er keins hatte, darbte er willig. Was wollen wir ihn darüber schelten!

Schubert lebte also lediglich seinen Neigungen. Ein Amt hat er nie inne gehabt. Einmal hat er die Musikdirektorstelle in Laibach begehrt, aber ein anderer übertrumpfte ihn. In Wien selbst war es nicht besser. Amt und Beruf hatte er nicht. Stundengeben war ihm verhaßt, er wußte auch nicht genug Reklame zu machen. Fortan blieb er in Wien, lebte dort zurückgezogen bei seinen Eltern, dann später allein. Im traurigsten Elend und bei allem Ruhm doch fast unbeachtet, ist er am 19. November 1828, erst 32 Jahre alt, an einer Entzündung gestorben.

Nahe Beethoven fand er sein Grab auf dem Währinger Kirchhof in Wien. Im Leben einander so fern, fanden sich die beiden großen Tonsetzer erst im Tode. Schubert zwar hat Beethoven stets verehrt, so daß er ihm auch ein Werk

Digitized by Google

widmete; aber Beethoven machte sich aus dem jungen Talente nichts. Persönlich ist Schubert erst vierzehn Tage vor dessen Tode bei Beethoven gewesen, als dieser bewußtlos in den letzten Zügen lag. Damals schlich sich Schubert ein und versteckte sich hinter einem Maler, der das Antlitz des Sterbenden skizzierte. Nur ein paar Augenblicke — dann eilte er weg. Er hatte den Titanen noch einmal vor dessen Ende sehen dürfen. Beethoven hat andrerseits erst auf dem Sterbebette, als er zerstreut in Schuberts Liedern blätterte und sie durchsah, den Genius neben sich erkannt: „In Schubert wohnt ein göttlicher Funke", sagte er zu seiner Umgebung.

* * *

Wie leicht Schubert die Musik zufiel, davon haben wir kaum eine Vorstellung. Den „Erlkönig", dies noch heute, nach hundert Jahren, bewunderte Lied, schrieb der Achtzehnjährige in einem Zuge nieder. Robert Schumann sagt mit Recht: „wo er hinfühlte, quoll Musik heraus". Hatte er aber das Stück hingeworfen, dann bekümmerte er sich nicht mehr weiter darum, entgegen Beethoven, der dann behutsam alles erst ausfeilte. So manches erscheint uns deshalb nicht so vollendet wie bei den Klassikern.

In den Kirchenkompositionen folgte er Haydns Art, wie ja die Zeit es eingab. Wir finden Schönheit des Klanges, Empfindung, bedeutende Gedanken, aber die Musik ist uns heute zu weich und süßlich. Vorhanden sind Psalmen und Kantaten, dann mehrere Messen; zweimal hat er das Stabat mater vertont.

Schubert war von einem geraden Charakter, den Freunden gegenüber aufrichtig, bescheiden. Von seinen eigenen Sachen sprach er nicht viel, unparteiisch hob er andrer Vorzüge hervor. Ob er sich seines Talents wohl bewußt war, so liebte er doch Schmeicheleien nicht und haschte nicht nach Lob.

Digitized by Google

## 2. Ludwig Spohr.

Zu den Tondichtern, deren Jugend noch von der hellstrahlenden Sonne Mozarts beleuchtet wurde, gehört auch Ludwig Spohr. Er wurde in Braunschweig am 5. April 1784 geboren, sein Vater war Arzt. Bald nach der Geburt des Sohnes zog die Familie nach Seesen. Zum Verdruß des Vaters hatte das Kind eine Vorliebe für die Musik, daß es darüber alles vergaß. Man hatte ihm einmal als Spielzeug vom Jahrmarkt eine Geige mitgebracht, und darauf kratzte der Junge so eifrig herum, daß man, um den Eifer in rechte Bahnen zu lenken, ihm endlich regelmäßigen Violinunterricht gab.

Nach kurzer Zeit entzückte er durch sein wahrhaft großartiges Spiel alle Hörer. Damit er eine umfassendere Bildung erhalte, brachte ihn der Vater nach Braunschweig, und dort bekam er auch in der Theorie Unterricht. Der kleine Virtuos von fünfzehn Jahren wurde vom Herzog zum Kammermusikus ernannt. Kunstreisen führten ihn demnächst nach Rußland und durch Deutschland; bei dieser Gelegenheit berief der Herzog von Gotha den Einundzwanzigjährigen zu seinem Kapellmeister.

Eine erhebliche Anzahl Achtung gebietender Werke verdanken wir dieser Zeit, darunter ein Oratorium: „Das jüngste Gericht".

Spohr schloß hier den ersten Ehebund mit einer talentvollen Harfenistin Dorothee Scheidler. Auf zahlreichen Wanderungen gaben sie gemeinsam Konzerte, und ihr Zusammenspiel riß zu solcher Begeisterung hin, daß uns empfindsame Verse erhalten sind, die die beiden in überschwenglicher Weise feiern.

In Wien waren sie in den Tagen des Wiener Kongresses, und Spohr war der Löwe des Tages; seine Konzerte waren überfüllt. Dann begab er sich nach Italien, und auch hier begrüßte ihn allenthalben nie enden wollender Jubel, man besang ihn in schwungvollen Gedichten. Nach einem kurzen Abstecher nach Frankfurt am Main wandte er

Digitized by Google

sich nach England, für den Musikus damals ein Land der Träume, voll Ehren und reicher Erfolge. Man wollte ihn hier halten, doch er setzte allen dahingehenden Versuchen ein entschiedenes Nein entgegen. Sein Vaterland wollte er nicht ganz verlassen.

So folgte er einem Rufe des Kurfürsten von Hessen und nahm forthin dauernd seinen Aufenthalt in Kassel. Um diese Stadt hat er sich große Verdienste erworben, indem er den Kunstgeschmack hob und die Begriffe von wahrer und hoher Kunst edler gestaltete.

Er war eine echte, ernste Künstlernatur, begeistert für die klassischen Meister der Musik, deren Pflege sich widmend und alle Dutzendware verachtend. Er machte Kassel bekannt mit den Schöpfungen Haydns, Mozarts und Beethovens. Hier schrieb er seine Oratorien: „Die letzten Dinge", „Des Heilands letzte Stunden", „Der Fall Babylons", „Das Vaterunser", Psalmen und andre Kirchenmusik. Mehr oder weniger waltet in allen seinen Werken eine weiche elegische Stimmung ob, ein sentimentaler Zug ist ihnen aufgeprägt. Eine fast überreiche Harmonisierung wirkt oft etwas störend, die bedeutenden kontrapunktischen Kenntnisse des Komponisten aber leuchten allenthalben hervor. Mannigfaltigkeit des schöpferischen Vermögens wird man zwar nicht behaupten können, Gedankenkraft und Tiefe, Schwung und Erhabenheit des Stils gehn oft ab, aber der Adel der Gesinnung tritt stets hervor.

Spohr stand auf der Höhe seines Ruhms. Den vielen Einladungen, die von überall her an ihn gelangten, konnte er aber nicht Folge leisten. Er bekam einfach keinen Urlaub, es waren die gedrücktesten Verhältnisse, die man sich denken mag. Dem selbständigen und rücksichtslosen Manne, der nach Gunst nicht trachtete und nur die Kunst vor Augen hatte, allen seinen Meinungen beredt Ausdruck verlieh, waren die gröbsten Widerwärtigkeiten bis zum Tode beschieden.

Erst im höchsten Alter von körperlichen Leiden niedergebeugt, entsagte Spohr dem Schaffen. Sein Gehör war

Digitized by Google

schwach geworden. Er versuchte noch ein Requiem zu schreiben, aber nur einige Sätze wurden fertiggestellt. Man sah ihn öffentlich nur im Theater; da saß er auf einer kleinen unbenutzten Bank in einer Ecke des Orchesters in sich versunken und zusammengebückt. Später hat man ihn von dort verwiesen. Dem Alten entlockte das bittere Zähren — die letzte Schmach, die ihm wurde. Er starb am 22. Oktober 1859.

### 3. Karl Maria von Weber.

Dem Zuge der Zeit folgte im allgemeinen in seiner Kirchenmusik, nämlich in zwei Messen, auch Karl Maria von Weber, obwohl er persönlich ein gläubiger und frommer Katholik war. Zwar tiefe Empfindung und Phantasie fehlt nicht, die reiche Melodik, der wahre, schöne Ausdruck erfreuen das Ohr, er weiß jedes einzelne der Instrumente in seiner besonderen Eigenart zu beherrschen, wie selten jemand vor ihm.

Weber ist durch seine Musik der populärste Tondichter Deutschlands geworden. Der Meister wurde uns am 18. Dezember 1786 geschenkt. Sein Geburtsort ist das liebliche Städtchen Eutin bei Lübeck.

Der Vater war mit Mozarts Frau verwandt, ein Vetter von ihr. Er muß ein unsteter Kopf gewesen sein. Erst hatte er die Offizierslaufbahn ergriffen, war bayrischer Major, österreichischer Kammerherr gewesen und war dann zur Beamtenstellung übergegangen. Dann finden wir ihn als Kapellmeister, endlich als Schauspieldirektor wieder. Als solcher bereiste er Süddeutschland und gab in den kleineren Provinzstädten Vorstellungen, wobei seine Familie helfen mußte.

Für richtiges Lernen blieb dabei den Kindern nicht viel Zeit übrig. Daß unser Karl die Bühne lieb gewann, ist erklärlich, aber ebenso trieb es ihn zur Malerei hin. Die Erziehung des jungen Menschen war selbstredend unter solchen Umständen mangelhaft, von Unterricht konnte kaum die Rede sein.

Digitized by Google

Mit zehn Jahren begann Weber ordentliche Klavierstunden zu nehmen, in Hildburghausen beim dortigen Stadtmusikus. Dann gab ihn der Vater nach Salzburg zu Michael Haydn, dort wurde er mit Orgel und Kontrapunkt bekannt. In München gewann er weiterhin beim Hoforganisten Kalcher die volle Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunstmittel, die ihn später so auszeichnet; der reine vierstimmige Satz wurde ihm geläufig.

Bald wäre jetzt gerade Weber für die Tonkunst verloren worden. Mit seinem Vater begab er sich nach Sachsen, nach Freiberg, um eine lithographische Anstalt einzurichten. Damals hatte Sennefelders Steindruck aller Aufmerksamkeit auf sich gezogen; war er doch eine neue und wichtige Erfindung. Weber gedachte dem Entdecker den Rang abzulaufen; er wähnte eine Maschine erfunden zu haben, die zweckmäßiger arbeite. Nun wollten sie die Sache im großen betreiben. Doch die ganze Sache war für einen regen Geist auf die Dauer zu mechanisch und geistlos: so kehrte Weber wieder zur alten Liebe, zur Musik zurück.

Er hielt sich nun bald hier, bald da auf. Abt Vogler, jener scharfsinnige Musikgelehrte, im übrigen nur leider ein schrullenhafter, pedantischer Mensch, gewann in dieser Zeit Einfluß auf ihn.

Demnächst wurde Weber als Kapellmeister in Breslau am Stadttheater angestellt. Die Uneinigkeit an der Kunstanstalt jedoch, die einriß, zwang ihn abzugehn. Er kam nach Karlsruhe als Kapellmeister zu Herzog Eugen von Württemberg. Der Krieg aber, der damals ausbrach, zwang diesen Fürsten bald darauf, seine Musikinstitute aufzulösen, und dem Zwanzigjährigen blieb in dem Trubel der Zeiten, wollte er Unterhalt haben, nichts übrig, als Sekretärdienste zu nehmen.

In Stuttgart war er in solcher Stellung von 1807 bis 1810. Eine Unbesonnenheit seines Vaters bewirkte in diesen Jahren, daß jener des Landes verwiesen wurde, und der Vater zog auch den Sohn nach, dieser mußte mitleiden, obgleich er nicht dabei sich mit vergangen hatte. Aber ein Segen lag darin für die Zukunft: durch die traurigen Er-

Digitized by Google

fahrungen gewitzigt, begann er, sich fortab mit Ernst und gewissenhaftem Eifer wirklichen, höheren Ideen zu widmen.

Es folgen Kunstreisen durch Frankreich, nach München und Berlin, bis er sich dauernd in Dresden niederließ. Hier wirkte er an der Oper und leitete gleichzeitig die Musik der Hofkirche. Er hatte als Hofkapellmeister die deutsche Oper einzurichten und die Kirchenmusik zu besorgen. Diese Stellung versah er bis zu seinem Tode, der ihn zum unersetzlichen Verluste der Kunstwelt so früh von hinnen rief. Er starb am 5. Juni 1826 in London, wo er damals seinen „Oberon" auf die Bühne brachte. Er wurde dort feierlich in der katholischen Moorfieldskapelle beigesetzt.

Weber beherrschte alle Gebiete seiner Kunst mit vollendeter Meisterschaft. Er war ein umfassend gebildeter, geistreicher Mann, nebenbei auch ein gewandter Schriftsteller.

Digitized by Google

Siebenter Hauptabschnitt.

# Mendelssohn, der Klassiker aus der Zeit der Romantik.

Den letzten bedeutenden Vertreter des Klassischen in der Musik kann man Felix Mendelssohn-Bartholdy nennen. Streng in den alten Schranken, wandelt er seine Pfade, fast noch unbeirrt von dem Heischen und Haschen der Modernen nach subjektivem Hinwegsetzen über alles Gewordene.

Er war der Enkel des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn. Der Tag seiner Geburt war der 3. Februar 1809. Der Vater, der Bankier Abraham Mendelssohn, ein reicher und verständiger, weltkluger Mann, der damals in Hamburg ansässig war, siedelte bald mit der Familie nach Berlin über. Hier wurde sein Haus der Sammelpunkt in der Residenz für alle schöngeistigen Kreise. Felix erhielt die trefflichste Ausbildung in Wissenschaft und Musik. Zelter verdankt er die Kenntnisse im Theoretischen. Dieser war als Nachfolger Faschs Direktor der Singakademie, uns ist er auch heute noch bekannter als Goethes Freund und Helfer in Musiksachen. Bei Moscheles nahm Mendelssohn Klavierstunden. Daneben hatte er gediegenen, wissenschaftlichen Unterricht.

Bereits in seinen Jugendjahren schrieb er Tonstücke aller Art.

Fünfzehn Jahre alt, brachte er seine vierte Oper im Vaterhause zur Aufführung. Zelter schreibt darüber begeistert

Digitized by Google

Felix Mendelssohn.

Digitized by Google

an Goethe, und dieser gewinnt das wärmste Interesse an dem jungen Talente und verfolgte mit Vergnügen dessen weitere Entwickelung.

Bei aller Anerkennung hatte dennoch weder Mendelssohn noch der Vater, zu vorsichtig wie er nun einmal seiner ganzen Lebensauffassung nach war, genügend Zuversicht, ob für Felix Musik das Lebenselement wäre. Sie vertrauten nicht den frühen Aeußerungen eines noch unentwickelten Talentes. Da kam es, daß Felix sich gelegentlich einer Reise nach Paris vor Cherubini hören ließ. Dabei trug er dessen Lob und wärmste Segenswünsche in solchem Maße davon, daß er nunmehr an seinen Beruf glaubte und mit der Kühnheit des selbstbewußten Mannes auf der Bahn vorwärts schritt, die ihn zum Ruhme führen sollte. Als er von Paris zurückkehrte, sprach er bei Goethe in Weimar vor, spielte in dessen Hause Bach und entzückte den Dichterfürsten so, daß er forthin in regem Verkehr mit ihm blieb.

Mendelssohn besuchte in den folgenden Jahren die Universität. Neben der Wissenschaft warf er sich weiterhin auf die Kunst. Aber nicht nur einseitig künstlerisch veranlagt, betrieb er neben aller Musik auch das Zeichnen. Die Kompositionen dieser Zeit liegen auf weltlichem Gebiete. Nachdem er England und Schottland besucht hatte, um dort seinen Werken Eingang zu verschaffen, war er in Italien. Auf der Reise dorthin machte er wieder bei Goethe seine Aufwartung und „erbaute alle durch seine vollendete, liebenswürdige Kunst", wie dieser selbst erklärte: schon damals rühmte Goethe seinen kunsthistorischen Sinn, der alles Bedeutende der Vorzeit sammelte und in sich zu einem schönen Ganzen vereinigte. In Wien, wohin er sich darauf wandte, hat er „zwei kleine Kirchenmusiken fertig gemacht", wie er an Zelter schreibt. Es ist ein Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" in drei Stücken und ein Ave Maria für achtstimmigen unbegleiteten Chor. Hier singt der Tenor ganz allein — „ich habe mir etwa einen Jünger dabei gedacht", sagt er selbst. Die frivole und leichtsinnige Art um ihn her hatte ihn traurig-ernst gestimmt, ein solcher

Digitized by Google

Weltsinn war nicht nach seiner Lebensanschauung, so daß er sich „wie ein Theolog unter dieser Umgebung ausnahm".

So landete er denn in Rom. Mit den Sängern der päpstlichen Kapelle nahm er Fühlung, besuchte die Sixtina, schrieb seine dreistimmigen Frauenchöre für Nonnengesang. Ueber die Schweiz, Frankreich, England kehrte er heim. In Berlin hoffte er auf ein Amt, erhielt aber keine Anstellung. So verband er sich in Düsseldorf mit Immermann, dem Dichter des „Münchhausen" mit der berühmten Episode des Oberhofs, zur Einrichtung eines Theaters.

Hier schrieb er große Stücke seines „Paulus". Da trat an ihn die Berufung heran, in Leipzig die Gewandhauskonzerte zu leiten, und diese Wirksamkeit in Leipzig bezeichnet nicht allein seinen eigenen Höhepunkt und machte ihn weltbekannt, sondern verhalf auch dem Musikleben der Stadt zu einer bis dahin nicht gekannten Höhe. Meister in der Auswahl und der Ausführung des Gebotenen, entzückend durch Fremdes und Eigenes, hervorragend durch Direktion und Spiel, drückte er hinfort seinen Geist dieser Musikepoche auf.

Damals wurde sein „Paulus" vollendet und kam zur Aufführung, gewiß neben Schneiders „Weltgericht" das bedeutendste Oratorium der Neuzeit. Mag auch den Charakteren eine festumgrenzte, kräftige Zeichnung und Individualität mangeln, kein rechtes dramatisches Leben in dem Werke pulsieren, so hat es doch im einzelnen unwidersprochen eine Fülle herrlicher Stellen. Dazu tritt jenes über das Ganze hingegossene, edle Wesen, die schöne Durcharbeitung der Motive und namentlich die bis ins Mark packenden Chöre.

Ruhmeswürdig wird es immerfort bleiben, daß Mendelssohn den großen Sebastian Bach wieder zu Ehren gebracht hat, indem er seine Matthäuspassion gleichsam aus dem Schutt und Moder der Vergessenheit ausgrub und auf den gebührenden Ehrensockel stellte.

In die nächste Zeit fällt die kurze Episode seines Wirkens in Berlin. Mendelssohn besuchte die Stadt und wurde hier vom König auf das ehrenvollste aufgenommen.



Digitized by Google

Dieser ernannte ihn zum Generalmusikdirektor und beauftragte ihn mit einer Reihe bedeutender Werke. Unter anderm schrieb Mendelssohn liturgische Stücke für den Domchor.

Doch seines Bleibens war nicht lange, und er erhielt einen rühmlichen Abschied. Fortan blieb er am Konservatorium in Leipzig beschäftigt.

Der „Elias", der in die folgenden Jahre fällt, wurde zuerst in England zu Gehör gebracht. Ein schöneres Lob konnte dem Komponisten kaum werden als jene Worte der Widmung, die am Tage der Aufführung in Begeisterung Albert, der Prinzgemahl der Königin Viktoria, an den Meister schrieb: „Dem edeln Künstler, der umgeben von dem Baalsdienste einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst wie ein anderer Elias treu zu bewahren, und unser Ohr aus dem Taumel eines gedankenlosen Tönegetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmäßiger Harmonie zu gewöhnen, dem großen Meister, der alles sanfte Gesäusel wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden seines Gedankens vor uns aufrollt."

Der „Elias" hat seine gewisse Eigenart dem „Paulus" gegenüber. Das Weichere, Zarte des Paulus geht ihm ab, reifer, kraftvoller, männlicher tritt uns der Tondichter entgegen, und sein edler Fluß der Gedanken, klare Schönheit, innige Wärme der Empfindung üben eine oft geradezu verklärende Wirkung aus.

Die Strapazen des Geistes hatten Mendelssohns Gesundheit inzwischen nur zu sehr untergraben. Er kränkelte beständig. Der Tod seiner inniggeliebten Schwester Fanny, der Gemahlin des Malers Hensel in Berlin, nahm ihn sehr mit. Am 4. November 1847 setzte ein Schlaganfall seinem Leben ein Ende.

* * *

Der Tod des fast vergötterten Meisters rührte weit über Europa hinaus alle Herzen. Mendelssohn ist bei Lebzeiten gehuldigt worden, wie es kein andrer vorher hat er-

Digitized by Google

leben dürfen: es war oft ein Zuviel. Er ist aber wirklich, wenn man so sagen will, der Komponist der feinen, gebildeten Gesellschaft. Während seine Zeit sich den Wiener Ideen ergeben hatte, nahm er im Oratorium an Bach und Händel Muster und Vorbild. An Bach knüpft der „Paulus" an, auf Händel baut sich der „Elias" auf. Doch sei es fern, reine Nachahmung finden zu wollen. Daß sich Mendelssohn an die urkräftigen, unerschöpflichen Großmeister hält, ist sein Lob. Dennoch hat er nie mit dem Alten auch etwa das Veraltete herübergenommen, er bietet stets Eigenes, Selbständiges, alle neuen Kunstmittel weiß er dabei zu verwenden, nur der hehre Geist der Väter der Tonkunst schwebt über seinen Werken, nur in den Hauptsachen schließt er sich ihnen an.

Ein drittes Oratorium „Christus" ist nicht fertig geworden.

Zu den wirkungsvollen Werken des genialen Mannes gehören auch die Motetten und Psalmen für Chor, Soli und Orchester. Wir gedenken an den 114. Psalm: „Da Israel aus Ägypten zog", den 42., 43., 95. Psalm, bekannte Chorwerke ersten Ranges, das Lauda Sion, das Ave Maria, die Orgelsonaten op. 65. Von seinen Liedern, die sich durch Feinheit und etwas ungemein Liebliches auszeichnen, ist das Lied vom Scheiden und Wiedersehen ein echtes Volkslied geworden.

In allem, was er schrieb, bewahrte er edle Formen, rein wie sein Wesen waren auch seine Harmonien, gegen harmonische Härten hatte er einen Widerwillen. Sein Eifer für immer höhere Ziele war unbegrenzt. Er suchte stets weiter zu streben, nie mochte er stehn bleiben bei dem Errungenen. Zu den Schönheiten seiner Werke zählt in erster Linie die geistvolle Tonmalerei, die auf jeden einen bestrickenden Zauber ausübt.



Digitized by Google

Achter Hauptabschnitt.

# Die moderne geistliche Musik und ihre Vertreter.

War in Mendelssohn das Schöne, Ebenmäßige, Abgeklärte der klassischen Zeit noch einmal auf dem Plan erschienen, so tritt nach ihm mit allen Mitteln die Moderne in ihre Rechte, indem man mehr an Robert Schumann anknüpft. Doch hat dieser für die geistliche Musik direkt weiter keine erhebliche Wichtigkeit, und wir können deshalb von einer breiteren Besprechung Schumanns selbst absehen.

Aber die Grundzüge der Moderne, die sich mit ihm klar und deutlich zeigen, müssen hier erwähnt werden. Die Form verliert ihre Bedeutung, das Ruhig-Objektive weicht einem nervösen, ungestillten Sehnen und Drängen, Suchen und Schmachten. Die saubere Harmonie macht einer Anhäufung der verschiedensten Dissonanzen Platz, bei denen jeder seine neuen Lieblinge hat. Das Herkommen soll nichts mehr gelten, diese Fesseln sind nichts für die moderne freie Richtung, in der das subjektive Empfinden sich selbst neue Gesetze schreiben will, die Willkür dem eigensinnig selbstbewußten Geiste alles ist. Sprunghaftes, Ecken und Kanten in der Melodie, Herbes und Hartes sind darum in den harmonischen Verhältnissen allenthalben. Die geistliche Musik der Neuzeit partizipiert natürlich an der allgemeinen Entwicklung der ganzen Tonkunst überhaupt.

Es ist klar, daß, je weiter wir im folgenden in die frischeste Gegenwart unserer eigenen Tage vordringen, desto

Digitized by Google

schwieriger die Aufgabe werden muß, in gerechter Weise und klarblickend ein richtig abgetöntes Bild der geistlichen Musik zu geben. Es muß viel gesichtet werden, und die Gefahr ist groß, etwas zu vergessen, was andern unvergeßbar erscheint; dem subjektiven Ermessen ist hier noch viel Spielraum gelassen. Unausbleiblich wird ein Bevorzugen dieses und jenes Mannes stattfinden, von manchem beliebten Werke wird man reden, ohne zu wissen, ob es für die Dauer standhält.

Nur ungern wagt man sich in dies modernste Gebiet hinein. Aber es muß geschehen, und so möge der Leser Nachsicht üben, soll doch versucht werden, so unparteiisch wie möglich zu sein.

Zunächst ein paar orientierende Worte noch über den, der hauptsächlich das moderne Wesen hervorrief, Schumann selbst.

### 1. Robert Schumann.

Robert Schumann ist der Sohn eines Buchhändlers, er erblickte in Zwickau am 8. Juni 1810 die Welt. Der Knabe erhielt eine sorgfältige liebevolle Erziehung. Schon früh wurde seine Neigung für die Musik bemerkt; nachdem er das Gymnasium absolviert und in Leipzig philosophische Vorlesungen an der Universität gehört hatte, begab er sich, diesem Hang zur Tonkunst folgend, deshalb nach Heidelberg, um bei dem gründlichen Musikforscher Thibaut zu lernen: hier warf er sich ganz der Muse in die Arme, kehrte dann aber doch bald nach Leipzig zurück. In Leipzig erschienen demnächst 1830 seine ersten Kompositionen. Ein kleines Vermögen gewährte ihm die Mittel, seinem Talente weiterhin zu leben, ohne das Darben des unbeschäftigten Künstlers durchmachen zu müssen. In der nächsten Zeit gab er eine Musikzeitung heraus und erwarb sich dadurch zahlreiche Freundschaften und Anerkennungen.

Im Klavierspiel hatte er sich eine bedeutende Fertigkeit zu eigen gemacht; leider widmete er sich den erforderlichen Fingerübungen so rücksichtslos, schloß sich tage- und

Digitized by Google

wochenlang dazu ein, um nichts anderes zu betreiben, daß ihm der Mittelfinger der rechten Hand und endlich die ganze Hand erlahmte und fürderhin den Dienst versagte. Da=

Robert Schumann.

durch wurde er bewogen, von der Virtuosenlaufbahn abzu=sehen und sich lediglich der Komposition hinzugeben.

Im Jahre 1840 trat er in die Ehe mit Klara Wieck, der Tochter seines Lehrers, die selbst eine ausgezeichnete Klavierspielerin war. Es war der Bund zweier gleich=strebenden Kunstgenossen: gegenseitig sich anregend und die

Digitized by Google

Gedanken befruchtend, schritten sie nebeneinander, untrennbar für die Nachwelt verbunden, durchs Leben.

Nach einem kurzen Aufenthalt in Dresden und Kunstreisen durch Rußland nahm Schumann 1850 einen Ruf als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf an. Hatte ihm aber die rastlose geistige Arbeit schon früher ein paarmal nervöse Überreizung gebracht, so nahm sein krankhafter Zustand jetzt eine bedenkliche Wendung, und er konnte seinen Obliegenheiten bald nicht mehr nachkommen. 1854 verfiel er völlig in geistige Umnachtung. In einer Heilanstalt am Rhein ist er am 29. Juli 1856 gestorben. Seine irdischen Reste wurden in Bonn beigesetzt.

Schumanns Wesen war poetisch, grüblerisch, dabei hatte er eine leidenschaftliche Natur. Diesem seinem Wesen entspricht seine Musik: eigenartig, ganz aus dem subjektiven Empfinden herausgeboren, fragt sie nie nach der Gunst des Tages. Das Naiv-Harmlose der Wiener hat sie nicht, des Meisters Stil knüpft vielmehr an Beethovens letzte Periode an. Die Farbenpracht und Innigkeit, Leidenschaft und Süßigkeit seiner Werke üben auf jeden einen unwiderstehlichen Zauber aus. Die großen Formen der Instrumentalmusik verdankt er dem eifrigen Studium der klassischen und der modernen Meister. Das Schönste hat er auf lyrischem Gebiete geleistet, hier war seine Domäne.

Diese künstlerische Individualität hat auf eine lange Reihe neuerer Tonsetzer befruchtend eingewirkt, die Richtung der Tonkunst, die mit Beethoven bereits einsetzt, und die man eben die romantische nennt, hat Schumann in gewissem Sinne fest begründet.

### 2. Dem Klassischen zuneigende Komponisten.

Zu den älteren der Neuen, die dem Klassizismus noch nahe stehn, gehört jedenfalls Karl Gottlob Reissiger. Er kam am 31. Januar 1798 in Belzig zur Welt, wurde bei dem Thomaskantor Schicht in Leipzig, dann in Wien und München unterrichtet, war Musiklehrer

Digitized by Google

in Berlin und wanderte später nach Dresden als Musikdirektor und königlich sächsischer Kapellmeister. Energie mit verständiger Besonnenheit gepaart hat ihm in dem nicht so leichten Beruf überall Liebe und Achtung erworben. Seine musikalischen Dramen, so vortreffliche Sätze sie enthalten, haben sich nicht das Leben bewahren können. Seine Lieder dagegen haben Weltruhm erlangt, besonders seine Männerquartette sind allbeliebt. Hervorragend ist Reissiger aber als Kirchenkomponist. Zehn große Messen, prächtige Glanzwerke, zeugen von ungewöhnlicher Kraft der Begabung; dazu tritt das Oratorium „David". Reissiger starb am 7. November 1859.

Auch Otto Nicolai, der bekannte Komponist der „Lustigen Weiber von Windsor", soll an dieser Stelle nicht umgangen werden. Wir haben von dem feinsinnigen, verständigen Manne eine gewaltige Ouvertüre mit Chor über Luthers Choral, außerdem hat er ausgezeichnete Kirchensachen für den Berliner Domchor geschrieben. Nicolai wurde am 9. Juni 1810 in Königsberg geboren, hat bei Bernhard Klein gelernt und wurde 1848 Hofkapellmeister in Berlin; dort starb er schon 1849.

### 3. Ferdinand Hiller.

Der dem Klassischen zuneigenden Richtung Mendelssohns schloß sich auch Ferdinand Hiller an. Er nimmt überhaupt unter den Meistern der Neuzeit eine geachtete Stellung ein. Hiller wurde am 24. Oktober 1811 in Frankfurt a. M. geboren; dort lebten seine Eltern in guten Verhältnissen. Mit Sebastian Bachs Werken wurde er früh durch seinen Lehrer bekannt, dann wurde Hummel in Weimar sein Erzieher.

Die Wanderjahre brachte er in Wien und Paris zu. Hier sammelte er einen Zirkel von Koryphäen der Kunst um sich, zu denen Cherubini, Chopin, Liszt, Berlioz, Rossini gehörten, auch Litteraten wie Börne und Heine hielten dazu. Das Hauptaugenmerk richtete Hiller schon damals dar-

Digitized by Google

auf, Bach und Beethoven zu verbreiten und sie der Welt als die nie erlöschenden Leuchten der Tonkunst hinzustellen. Nach kurzer Wirksamkeit in der Vaterstadt wandte er sich nach Italien, dann nahm er die Einladung seines Freundes Mendelssohn für Leipzig an.

Hier wurde sein Oratorium „die Zerstörung Jerusalems" zuerst aufgeführt. Der rastlose Mann war dann bald in Dresden, Düsseldorf, Köln. Als Komponist war er überaus fruchtbar, ohne gerade einen einzigen Schlager zu schreiben. Ueberall hat er sich bewährt, auf allen Gebieten hat er gewirkt. Er ist nicht oberflächlich, aber auch nicht eben unerschöpflich tief, das Leidenschaftliche, Elementare hat er nicht in der Hand. Wenn man die Wahrheit sagen will, so liegt sein Dreiviertelwirken daran, daß er seine Kräfte zu sehr zersplitterte. So war er ein bedeutendes Talent, ohne Genie zu sein; ihm war Erfolg beschieden, ohne daß dieser ihn bei dem eingeschlagenen Wege festzuhalten vermochte. Zu rühmen bleibt doch, daß er die Form achtete, nicht phantastisch ins Uferlose strebte, wie so viele andere neben ihm.

Sein späteres Oratorium „Saul" hat viele enthusiastische Verehrer gefunden, aber ebenso sind absprechende Meinungen laut geworden. Auch schriftstellerisch ist Hiller hervorgetreten. Er starb 1885 in Frankfurt.

### 4. August Eduard Grell.

Am 6. November 1900 sind es hundert Jahre gewesen, daß August Eduard Grell in Berlin als Sohn des Organisten an der Parochialkirche geboren wurde. Der Knabe besuchte das Gymnasium zum Grauen Kloster; die erste musikalische Ausbildung gab ihm der Vater, dann unterrichtete ihn der Organist J. C. Kaufmann, ferner Georg Karl Benjamin Ritschl, damals Geistlicher in Berlin, späterhin Bischof in Pommern, und endlich K. Fr. Zelter, der ja nach dem Tode des liebenswürdigen Fasch Dirigent der Singakademie war. In diese trat Grell 1817 ein, nachdem er schon im Alter von sechzehn Jahren Organist der Nikolai-

Digitized by Google

kirche geworden war. Er wurde 1832 Vizedirigent und, als Rungenhagen im Anfange der fünfziger Jahre starb, erster Dirigent der Singakademie, Lehrer an der Kompositionsschule der Akademie und Mitglied des Senats derselben. Seit 1839 war er als Hof-Domorganist angestellt worden, und 1843 wurde er Gesanglehrer des Domchores. Er erhielt 1858 den Professortitel, nachdem er schon zwanzig Jahre vorher zum königlichen Musikdirektor ernannt worden war. Die höchste Auszeichnung, die ihm wurde, war die Verleihung des Ordens pour le mérite (1864). Das Dirigentenamt an der Singakademie gab Grell wegen seines hohen Alters 1876 auf, erfüllte aber gleichwohl seine Funktionen darin noch weiter bis zu seinem Tode. Er starb am 10. August 1886 in Steglitz bei Berlin.

Als Kompositionslehrer hat Grell eine sehr erfolgreiche Wirksamkeit entwickelt. Er war gediegener Kontrapunktiker und ein gelehrter Kenner der alten Musik. Der bedeutende Theoretiker hat viele Schüler gebildet. Aber nicht nur seine Verdienste als Lehrer und Dirigent bleiben groß, er hat sich auch als Komponist einen geachteten Namen erworben. Außer einer Ouverture und verschiedenen Orgelstücken hat Grell nur Vokalmusik geschaffen. In diesen seinen Kompositionen fußt er ebenso wie in seinen Theorien auf den Vokalwerken des 16. Jahrhunderts und nimmt durch eben diese, im Geiste der älteren italienischen Meister gehaltenen Sachen eine eigenartige Stellung in der deutschen Welt ein. Er hat in mehreren kunstvollen Arbeiten jene geschickt nachgebildet. So schrieb er ein Tedeum, viele Motetten, Kantaten, Hymnen, acht- und elfstimmige Psalmen, Weihnachtsgesänge, ein Oratorium „Die Israeliten in der Wüste", Duette und vierstimmige Lieder für gemischten und Männerchor. Von ihm stammt auch eine vierstimmige Bearbeitung der „Choralmelodien sämtlicher Lieder des Gesangbuches zum gottesdienstlichen Gebrauche für evangelische Gemeinden" 1833 für Männerchor. Dies alles aber überragt bei weitem seine sechzehnstimmige große Messe a capella, ein Meisterwerk kontrapunktischer Arbeit. Sie wurde 1861 zum ersten

Digitized by Google

Male aufgeführt und ist seitdem nicht von dem Repertoire der Berliner Singakademie verschwunden. Fast ein um das andre Jahr opfert ihm diese durch die Aufführung der Messe ihren Dank für das, was er ihr gewesen ist. H. Bellermann hat 1866 Grells „Aufsätze und Gutachten über Musik" herausgegeben.

Grell war ein gründlicher Kenner und deshalb ein so begeisterter Verehrer der altitalienischen Schule. Dem Studium der Alten verdankt er die staunenswürdige Leichtigkeit und Sauberkeit der Stimmführung, die sich allenthalben zeigt. Löwe, Lachner, Grell, Dorn sind vier Nestoren, die in die neue Zeit mit unsterblichen Schöpfungen hineinragen.

### 5. Karl Löwe und Franz Lachner.

Es sei gestattet, soweit sie in unser Gebiet gehören, gleich auf die übrigen von den eben Genannten einzugehn.

Wer kennt nicht Karl Löwe, den unermüdlichen Komponisten der Balladen. Sie sind Gemeingut des deutschen Hauses. Weniger bekannt allerdings sind Löwes Oratorien: „Die Zerstörung Jerusalems", „Johann Huß", „Siebenschläfer", „Die eherne Schlange". Daneben sind noch andere echte Kirchenstücke vorhanden. Indem Löwe die Oratorien dramatischer färben wollte, gab er regelrechte Scenerien im Textbuch mit, und so neigten sich seine Oratorien mehr zu der Oper. Diese Neuerung fand jedoch nicht viel Anklang und Beifall, und andere sind ihm darin nicht nachgefolgt.

Löwe wurde 1796 in Löbejün (bei Halle) geboren und war Musikdirektor in Stettin. Er starb 1869 in Kiel.

Wir erwähnen ferner den Schwaben Franz Lachner. In Rain am Lech 1803 geboren, starb er als Hofkapellmeister in München 1890. Erwähnung beanspruchen seine Oratorien und ein Requiem. Er schließt sich in allem den Wienern an. Seine Musik ist klar und populär, obwohl er sich auch der Romantik nicht verschlossen hält; eine vielseitige Bildung behütet ihn vor Trivialem. Zahlreiche

Digitized by Google

Kirchenwerke von ihm, die er für den Gebrauch im Gottesdienste der Hofkirche gesetzt hat, sind noch nicht gedruckt worden.

### 6. Nachfolger Mendelssohns.

Auf Mendelssohn fußt u. a. auch Karl Reinecke, der bekannte Leiter der Gewandhauskonzerte in Leipzig, in Altona 1824 geboren. Seine Schöpfungen offenbaren eine freundliche Eigenart. Von ihnen ist hier sein Oratorium „Belsazar" zu nennen.

Dieselbe Beeinflussung bekundet Julius Rietz, geboren 1812. Ausgezeichnetes Können und edles Wollen schufen hier eine vornehme Künstlernatur. Mit gediegenen Kenntnissen ausgerüstet, hat er vorzüglich ältere Musikwerke neu herausgegeben, so die Hohe Messe Sebastian Bachs. Er starb als Generalmusikdirektor in Dresden 1877.

Auch der Engländer William Sterndale Bennet gehört dieser Gruppe an. 1816 geboren, hat er sich in Leipzig bei Mendelssohn gebildet, dem er durch seine ganze Art ähnlich war. Er hat in London die Bachgesellschaft begründet. Seit 1866 war er Direktor der Royal Akademy. Er starb am 1. Februar 1875 in London. Sein Oratorium „Das Weib von Samaria" enthält einen Schatz von interessanten Tonsätzen.

Salomon Jadassohn, in Breslau 1831 geboren, ein Schüler von Liszt in Weimar und von Moritz Hauptmann, später Lehrer am Konservatorium in Leipzig, gab Präludien und Fugen, Psalmen und Motetten heraus.

Von Moritz Hauptmann selbst, dessen Name eben erwähnt wurde, erschienen gleichfalls Kantaten, Motetten und geistliche Lieder. Geboren 1792 in Dresden, gestorben 1868 in Leipzig, ist er einer der Begründer der Bachgesellschaft, als Komponist ebenso wie als Theoretiker anerkannt, im Vokalsatz und schönem Klangwesen Meister. Hans von Bülow, Ferdinand David, Joachim, Wilhelmj zählen zu der großen Menge bedeutender Schüler, die er gebildet hat, und die seinen Namen unsterblich machen.

Digitized by Google

Ursprünglich Jurist, dann Professor der Musik und als solcher ein Mann, der für die Reform einstand und dem modernen Wesen in der Musik die Bahn brechen half, hat Adolf Bernhard Marx (1799—1866) durch seine religiösen Dramen „Moses" und „Johannes der Täufer" auch für unser Gebiet geschaffen.

Durch seine Oratorien zeichnet sich ebenfalls K. F. Rungenhagen aus (1778—1851), Direktor der Singakademie in Berlin; er hat sich nach Händel und Klein gebildet.

Noch verdient Max Bruch dieser Gruppe eingereiht zu werden. Einer der bedeutendsten der neuen Zeit, der in seinen Chorwerken edeln Schwung der Melodie zeigt, das harmonische Element mit Geschick bemeistert, die Stimme natürlich dahinzuführen versteht, darauf hält, daß der Text gut auszusprechen ist, und dem überall der schöne Klang maßgebend bleibt, während andere lediglich nach Effekten haschen und oft darüber unschön werden. Bruch wurde 1838 in Köln geboren. Die Mutter gab ihm den ersten Unterricht. Aus dem vierzehnten Jahre bereits stammt seine erste Sinfonie. Bei Ferdinand Hiller gewann er die Kenntnisse der Komposition, Karl Reinecke lehrte ihn das Klavierspiel. Erst Musiklehrer in Köln, dann auf Studienreisen und in verschiedenen Städten Deutschlands und in England wirksam, wurde er zuletzt in Berlin Mitglied der Akademie. Von seinen Chorwerken gehört hierher „Der Gesang der heiligen drei Könige" und „Die Flucht der heiligen Familie".

### 7. Komponisten modernen Geistes.

Wir gesellen uns nunmehr der andern Richtung zu, die sich durchaus in größerer oder geringerer Unabhängigkeit gegenüber den Alten verhält, und denen das subjektive Empfinden über alles in Form und Inhalt entscheidet.

Unter solchen Grundsätzen schrieb Robert Volkmann, geboren 1815 in Sachsen, gestorben 1882 in Pest, seine Messen.

Noch mehr tritt bei Joseph Joachim Raff dieser

Digitized by Google

Maler Kriehuber. Berlioz. Czerny. Liszt. Ernst.

**Eine Matinee bei Liszt in Wien im Jahre 1846. Nach der gleichzeitigen Darstellung von Josef Kriehuber.**

Digitized by Google

Standpunkt hervor. Raff, der 1822 in der Schweiz, in Lachen am Züricher See geboren worden ist und auf Liszt sich stützte, ist in Frankfurt a. M. 1882 als Direktor eines Konservatoriums gestorben. Von seinen vielen Werken reihen wir unserer Aufzählung das Oratorium ein: „Weltende, Gericht, neue Welt".

Auch durch seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu Schumanns romantischer Art hingetrieben steht Woldemar Bargiel vor uns. Er ist in Berlin 1828 geboren worden und war ein Stiefbruder von Schumanns Frau. In Leipzig studierte er Musik und wirkte darauf in Amsterdam und Berlin, wo er der Akademie angehörte. Seine Psalmen zeigen Originalität und feierliches Wesen.

An Spohr erinnert Bernhard Molique (1802—1869) in der Messe und seinem Oratorium „Abraham" (1860).

Nicht minder hat sich an Spohr angelehnt, ist aber auch von seiner Manier nicht frei geblieben Adolf Friedrich Hesse (1809—1863), Organist in Breslau. Seine Orgelfantasien gehören zu den effektvollsten ihrer Art.

### 8. Musiker mit vermittelnder Richtung.

Zu einer dritten Gruppe, die nicht ganz mit dem Gewordenen brechen, aber auch die modernen Errungenschaften nicht gerade verwerfen wollen, wäre Georg Vierling zu rechnen. Er ist 1820 in Frankenthal in der Pfalz geboren worden; der Vater war selbst Orgelkomponist. Vierling wurde Organist in Frankfurt a. O., und kam nach Mainz als Musikdirektor, widmete sich aber bald nach Aufgabe der Aemter strengerer Arbeit für die Kunst. Er war es, der den Bachverein in Berlin gründete (1857), und in diesem die schwereren und unbekannteren Werke Bachs und Händels zu Gehör brachte, wobei man ihm die Ehre lassen muß, daß er einige geradezu für unsere Zeit zum ersten Male entdeckt hat.

Zwar sollte er an die Stelle von Mosevius nach Bres-

Digitized by Google

lau an die Singakademie gehn, doch zog er sich ganz von der Oeffentlichkeit zurück und lebte nur der Komposition.

Auch Anton Rubinstein stellt sich neutraler. Er ist 1830 in Südrußland bei Jassy geboren worden. Als Pianist zu ekstatischer Bewunderung hinreißend, hat er in den Oratorien: „Das verlorene Paradies", „Moses", „Der Thurm von Babel", Proben eines bedeutenden kompositorischen Talents gegeben.

Anton Bruckner, ein Oesterreicher, 1824 geboren, in Wien erster Hoforganist, hat mit seinen Messen und dem gewaltigen Tedeum Anerkennung auf der einen Seite, bei andern wieder Gegnerschaft gefunden.

### 9. Robert Franz.

Länger dürfen wir bei Robert Franz verweilen. Er erblickte in Halle am 28. Juni 1815 das Licht der Welt. Seine Jugend war prosaisch und trocken, kein künstlerischer Zug war im Hause, von höheren Ideen hielten die Eltern nichts. So hat sich spät sein Talent zur Tonkunst hin entwickelt. Der Kantor des Gymnasiums verwies ihn auf die alten Meister. Im allgemeinen hat er als Autodidakt selbständig durch Mozarts und Haydns Studium, Händels Oratorien und Psalmen den Grundstock seines künstlerischen Schaffens gelegt.

Endlich erreichte er es, daß, wenn auch mißtrauisch, die Eltern seinem Lieblingswunsche näher traten. In Dessau weihte ihn Friedrich Schneider in die Geheimnisse der Muse ein. Für die Musik mit vortrefflichen Kenntnissen ausgerüstet, kehrte er nach Halle zurück und war dort fortan für seine geliebte Kunst wirksam.

Unter anderem schrieb er ein vierstimmiges Kyrie und Psalm. Er richtet sich genau nach dem Texte und schließt sich ihm an; aber tief hat er musikalisch dessen Sinn erfaßt und durchgeführt: „schön gefühlt, fein ausgeführt, eigenartig und reich an Wohlklang", das ist die Kritik, die Mendelssohn einmal über seine Werke abgab. Dem alten Volks-

Digitized by Google

lied und dem Kirchenlied sind seine Weisen verwandt, Text und Melodie fügen sich eng verbunden ineinander. Das Subjektive ist ihm nicht fremd; weich, zartsinnig, träumerisch, duftig, das ist seine Musik in jeder Zeile; das Große, Heroische, Leidenschaftliche kann er nicht zum Ausdruck bringen.

Für das Wiederaufleben des Bachstudiums hat Franz ausnehmend große Verdienste, hat er doch selbst Bach und Händel mit feinem Gefühl bearbeitet, in vielem den Meistern dabei ebenbürtig.

Am 24. November 1892 ist er gestorben.

### 10. Andere Komponisten mit neutraler Stellung.

Von Max Brosig, gestorben 1887 in Breslau, rühren etwa dreißig Hefte Orgelsachen her, sieben Messen mit Orchester, eine fünfstimmige Vokalmesse mit Orgel, eine Choralmesse, über dreißig Gradualien und Offertorien, Vespern; außerdem gab er ein Choralbuch heraus.

Ein Tonsetzer, der fast nur geistliche Musik geschrieben hat, ist Ernst Friedrich Eduard Richter (1808—1879): seine Psalmen, Motetten und Kirchenlieder mit Orchester oder für Chöre allein, seine große Messe und das Oratorium „Christus der Erlöser" sind nur leider nicht so verbreitet, wie andrerseits seine ausgezeichneten theoretischen Lehrbücher.

Frühreif und im höchsten Maße fruchtbar war Joseph Rheinberger, 1839 in Vaduz in Liechtenstein geboren. Schon mit sieben Jahren spielte er Orgel. In München gebildet, wurde er auch hier Hofkapellmeister. Seine Kräfte widmete er fast ausschließlich der älteren Vokalmusik. Seine Erfindungsgabe, die Vielseitigkeit und Formvollendung seiner anderen Werke tragen auch seine geistlichen Schöpfungen an sich, das Requiem und die Legende „Christophorus". Außerdem erschienen von ihm eine zweichörige Messe, vierstimmige Messen, eine Messe für gemischten Chor mit Orgel, eine Messe in C für Soli, Chor und Orchester, eine Messe für Männerchor mit Orgel, Marianische Hymnen und Adventsmotetten für gemischten Chor. Daß er für die Orgel schrieb,



Digitized by Google

ist eigentlich bei ihm, dessen Liebling die Orgel war, selbstverständlich. Seine sechzehn Orgelsonaten und die Charakterstücke für die Orgel darf man mit Recht zu dem Besten zählen, was auf diesem Gebiete vorhanden ist.

### 11. Oratorienkomponisten.

Mit zwei hochbedeutsamen Requiems hat Friedrich Kiel (1821—1885) die Tonkunst bereichert. Seine Missa solemnis steht hinter den erhabensten Vertonungen des Meßtextes nicht zurück. Dazu tritt das große Oratorium „Christus". Auch der 130. Psalm fand in Kiel einen tiefsinnigen Komponisten. Für Frauenchor, Soli und Orchester hat er sein Stabat mater und ein Tedeum geschrieben.

Johann Vogts (1823—1888) „Lazarus" und Engels „Bonifacius" mögen noch erwähnt werden, ferner Karl Reinthalers „Jephtha". Zu dem Oratorium gesellen sich seine religiösen Gesänge mit und ohne Begleitung. Reinthaler, geboren 1822 in Erfurt, war Domorganist in Bremen und Mitglied der Akademie in Berlin, bestrebt seine Kräfte in jeder Weise in den Dienst der Kirchenmusik zu stellen.

Von neueren Oratorienkomponisten sei ferner kurz aufgeführt Karl Ludwig Mangold, geb. 1813 in Darmstadt, Hofkapellmeister in seiner Geburtsstadt, er schrieb die Oratorien „Abraham", „Wittekind", „Israel in der Wüste". Er starb 1889.

Ludwig Siegfried Meinardus wurde geboren 1827 im Oldenburgischen, studierte unter Mendelssohn in Leipzig und lebte zuletzt in Verbindung mit den Bodelschwinghschen Anstalten in Bielefeld. Dort starb er 1895, ein Musiker von geistvoller Kraft und vornehmer Eigenart. Von Oratorien sind zu nennen: „Simon Petrus", „Gideon", „Salomo". Aber besonders errang sich sein „Luther in Worms" im Jubiläumsjahre (1883) begeisterte Liebe.

Hierher gehört auch der Leipziger Gustav Schreck

Digitized by Google

(geb. 1849) mit seinem Oratorium „Christus der Auferstandene."

Endlich sei genannt Gustav Eduard Stehle (geb. 1839), Domkapellmeister in St. Gallen. Von ihm haben wir die Legende „St. Cäcilie", außerdem Kirchensachen und berühmte und bedeutende Orgelkompositionen.

## 12. Johannes Brahms.

Wenn wir nunmehr noch eines Mannes ausnehmend gedenken müssen, so ist das Johannes Brahms.

Am 7. Mai 1833 in Hamburg geboren, ist er durch Robert Schumann der musikalischen Welt geschenkt worden. Schumann machte auf ihn als den kommenden Mann aufmerksam, und dadurch angetrieben eilte Brahms, dieses prophetische Wort zu bewahrheiten. Bach und Schumann hatten ihn deutlich schon in den früheren Werken beeinflußt, nunmehr vertiefte er sich in den ganzen Umfang der Musik, indem er bei den Besten ehrlich zu lernen suchte. An Beethovens reifste Zeit anknüpfend, aber mehr selbständig als irgend einer der Nachfolger, weiß er fein und reizvoll zu charakterisieren. Sein Stil ist nicht aufdringlich, massige Instrumentierung liebt er nicht und bei allem ist nichts Phrasenhaftes in seinem Schaffen. Wie bei Beethoven sind seine Werke voll ausgereift, nicht mit der Fixigkeit mancher Meister hingeworfen. Daher sind sie oft schwerverständliche Leistungen, die erst bei intimer Vertrautheit reizvoll werden. Dazu tragen auch besonders das melancholische Kolorit und plötzliche Wendungen bei, die an die Kirchentöne des Mittelalters anknüpfen.

Berühmt ist von Brahms das gediegene „Deutsche Requiem". Daß ein solches kühn konzipiertes Werk ihm auch genügend Anfeindungen eintrug, ist natürlich.

Hier sei noch auf die elf Choralvorspiele aus dem Nachlasse hingewiesen, die der gottbegnadete Meister im Mai und Juni 1896 komponiert hat. Es ist kein Zweifel, daß sie, nun sie endlich durch den Druck in die Öffentlich-



Digitized by Google

keit treten sollen, alsbald in jedes bessern Organisten Händen sein müssen und im Gottesdienste erbauen werden. Vielleicht ist es nicht zu viel gesagt, wenn wir sie als eine der hervorragendsten Gaben auf dem Gebiete des Choralvorspiels seit Bach bezeichnen. Im Grunde genommen ist ihre Zahl nur

Johannes Brahms.

neun; denn das vierte ist eine freilich geistliche Paraphrase über das heitere weltliche, altdeutsche Lied: „Herzlich thut mich erfreuen die liebe Sommerzeit"; das achte aber, gleichfalls wunderbar schön und besonders für Kirchenkonzerte vorzüglich geeignet, eine längere Paraphrase über die geistliche Volksweise: „Es ist ein Ros entsprungen". Wahrhaft weihevolle Tonstücke, so einfach sie gehalten sind, sind die Vorspiele zu den Chorälen: „Schmücke dich, o liebe

Digitized by Google

Seele" und „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen." Das elfte Stück über „O Welt, ich muß dich lassen" ist vielleicht des Meisters letzte Komposition, mit der er Abschied von der Welt nahm: in dem leisen Ausklingen der Schlußzeile kündigt sich deutlich die süße Ahnung eines seligen Friedens in der höheren Welt an.

„Wunderbare Blicke hat er in die Geheimnisse der Geisteswelt eröffnet", sagt einmal Schumann von Brahms.

Außer daß er in der ersten Zeit Unterricht gab, um das Leben zu fristen, und später Musikdirektor am Hofe in Detmold und zweimal in verschiedenen Lebensabschnitten Dirigent in Wien war, hat der Künstler sonst nur der Komposition gelebt, ein Junggesell wie Beethoven, die Tage in seiner stillen Klause verbringend. In Wien, wo er zuletzt wie in einer zweiten Vaterstadt lebte, ist er am 3. April 1897 gestorben.

## 13. Hektor Berlioz.

Der Modernsten einer ist Hektor Berlioz, ein Mann, der die ganze Kunst in Frankreich und über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus, auch bei uns in Deutschland nachhaltig beeinflußt hat. Er ist der Begründer einer neuen romantischen Richtung, die im Tonkolorit alles wiedergeben zu können überzeugt und wirklich auch alles wiederzugeben bestrebt ist. Vom rein musikalischen wird hier die Tonkunst auf das fantastisch poetische Gebiet geleitet.

Berlioz ist am 11. Dezember 1803 geboren worden. Schon als Knabe liebte er die Musik über alles, und gegen den Willen des Vaters, der Arzt war und auch einen Arzt aus ihm machen wollte, besuchte er das Konservatorium. Vom Vater enterbt, erwarb er sich sein Brot als Chorist und war auf Stundengeben angewiesen. Sein erstes Werk, eine Messe des Zweiundzwanzigjährigen, gefiel nicht. Dann malte er seine Verzweiflung, den Seelenzustand, in den ihn eine leidenschaftliche Liebe zu einer Irländerin versetzt hatte, die sich bis zur Raserei steigerte, in den Tönen einer Sinfonie. Für eine Kantate, mit der er weiterhin Aufsehen

Digitized by Google

hervorrief, erhielt er für fünf Jahre einen Preis von dreitausend Franks mit der Bedingung, daß er dafür Studien in Italien machen mußte.

So begab er sich nach dem Süden und führte dort ein excentrisches ausschweifendes Künstlerleben, wie er ja die Ungebundenheit liebte und ernster Zucht von vornherein abhold war. In Italien hat er auch Mendelssohn kennen gelernt.

Nach Paris zurückgekehrt, lebte er dort als Dirigent und anerkannter Kritiker bis zu seinem am 9. März 1869 erfolgten Tode.

Berlioz komponierte ganz ohne Instrument, er spielte gar nicht einmal Klavier. Offen gesteht er es ein. Seine Musik ist ebenso ausgesprochenermaßen ein Hinwegsetzen über alles Gewordene; allein er selbst, der Komponist, ist sich maßgebend, er zeigt sich selbst seinen Weg.

Berlioz setzt bei Beethovens letzten Werken ein, die auch schon über alles in Form und Inhalt erhaben sind. Er bietet Tongemälde auf breitester Grundlage. Nach einem bestimmten Programme fantastisch-poetischer Art spinnt er kühn den Faden der Töne aus, allerlei Ungeheuerliches und Sonderbares läuft dabei unter. Bewunderungswürdig aber ist immer sein musikalisches Wissen. In dem Beherrschen aller Technik der Instrumentation leistet er Großartiges, Musterhaftes. Mit Riesenorchestern erzielt er, allerdings mit feinem Sinn für die einzelnen Klangfarben und Zusammenklänge begabt, Effekte wie niemand vor ihm. Die technischen Mittel verwendet er in üppiger Instrumentation bis zu äußerster Fülle. Wenn man dagegen hält, wie technisch sparsam solche bahnbrechenden Genies wie Händel, Gluck, Haydn gewesen sind, so wird man stutzig; doch ist nicht abzuerkennen, daß der echt künstlerisch-vornehme Geist des Franzosen durch die meisterhafte Behandlung der Instrumente manche, bis dahin unbekannte Wirkungen erzielt. Mag auch oft wirklich bloß Lärm und Abstoßendes vorhanden sein, mit Recht bezeichnet Schumann den Meister als Virtuosen auf dem Orchester. Immerhin ist

Digitized by Google

ein endgültiges Gutachten noch nicht leicht abzugeben, die Meinungen sind noch zu sehr in Fluß, der ruhig abwägende Historiker muß sich noch Zurückhaltung auferlegen.

Berlioz schrieb ein Oratorium „Die Kindheit des Herrn" und ein berühmtes Requiem. In diesem verwendet er außer dem stark besetzten Chor der Streichinstrumente unter anderem allein sechs kleine Flöten in Es, sechs Terzflöten in F, zehn kleine Klarinetten in Es, achtzehn B-Klarinetten, acht Oboen, acht Hörner in C, acht in G, ebensoviel in D, zehn F-Trompeten, neun in B, zehn Kornetts in H, zwölf Alt- und Tenorposaunen und Baßposaune, eine Solo-posaune, sechzehn Fagotts, sechs Ophicleiden in B, acht in C, sechs Wirbeltrommeln, zwölf gewöhnliche Trommeln mit Ueberzug, sechs große Trommeln, zehn Paar Becken, vier Schellenbäume und zwei Tamtams!

## 14. Franz Liszt.

Franz Liszt wurde geboren am 22. Oktober 1811 in Raiding bei Ödenburg in Ungarn und starb am 1. August 1886 in Bayreuth. Sein Vater war Beamter, aber nebenbei ein geschickter Musiker. Bei ihm hat der Sohn die ersten Klavierstunden gehabt, darauf nahm sich Czerny in Wien seiner an, und bei Salieri lernte er die Komposition. Als er sich bald öffentlich in Wien hervorwagte, erntete er solchen Beifall, daß sich der Vater mit ihm zu Kunstreisen entschloß, deren Ziel Paris sein sollte. Im Vorübergehn wurden München und Stuttgart mitgenommen. Der junge Pianist gewann Lorbeern, wo er hinkam. Die französische Hauptstadt war nicht minder freigebig mit ihrem rückhaltlosen Lob. Die Salons der Aristokratie rissen sich um ihn, der geistvolle, junge Mensch war der Löwe des Tages. Demnächst wurden die Schweiz und London bereist. Aber Liszts Gesundheit war bald durch die aufreibenden Konzerte so angegriffen, daß er sich ins Bad nach Boulogne zurückziehen mußte. Da starb ihm der Vater 1827. Allein durcheilte er nun in den nächsten Jahrzehnten ganz Europa,

Digitized by Google

und von Lissabon bis Odessa erscholl sein Ruhm, er fand die großartigste Aufnahme, die man sich denken kann. Die Magyaren in Pest überreichten einen Ehrensäbel, die Universität von Königsberg gab ihm den Doktortitel, mit Orden und Ehren wurde er überhäuft. Auch Berlin begrüßte ihn mit dem ausgelassensten Enthusiasmus, der sich nicht fassen konnte.

1848 verließ Liszt die Virtuosenlaufbahn und lebte fortan in Weimar als Hofkapellmeister, der Komposition ergeben, von einem regen Kreise von Schülern umringt. Er hat da besonders für Berlioz und Wagner gewirkt und ihnen Einfluß in Deutschland gewonnen. Ein frohes, angeregtes Musikleben herrschte in der Ilmresidenz. 1863 begab sich Liszt nach Rom und nahm die Priesterweihe, als Abbé blieb er seitdem in Italien ansässig. Nachmals den Winter über in Rom oder Budapest lebend, pflegte er den Sommer wenigstens in Weimar zu verbringen.

Des Meisters excentrische Genialität schritt bis zur äußersten Grenze der Kunst. Seine sinfonischen Dichtungen sind vielleicht das Bedeutsamste der Instrumentalmusik überhaupt.

Seine geistlichen Oratorien „Die heilige Elisabeth", „Christus", „Die heilige Cäcilie" und die vielbesprochene, berühmte „Graner Messe" zur Einweihung des Domes von Gran haben, so beredte Stimmen auch dafür sprachen, doch manche Gegner gefunden. Jedenfalls wohnte Liszt eine eminente Schöpferkraft inne, er war ein Feuergeist, dessen Funken zündend die einen zu glühender Begeisterung brachten, andere zur Hitze der Gegnerschaft. Ein endgültiges Gutachten wird erst die Nachwelt fällen können. Von den Schwärmern für ihn habe Franz Brendel das Wort, der über ihn schreibt:

„Was den ersten Eindruck betrifft, so ist zu sagen, daß er ein großer und gewaltiger ist, wie ihn nur Werke ersten Ranges hervorbringen. Wir fühlen uns berührt von dem Hauche des Genius; es ist der Schauer und das innerliche Entzücken, das wir empfinden, wenn uns eine neue

Digitized by Google

Offenbarung im Bereiche des Schönen wird. Ein ganzer, großer und herrlicher Mensch tritt uns entgegen, eine wunderbare Individualität, wie sie in unsrer Kunst noch nicht zum Ausdruck gelangt ist. Wenn die Hauptgegensätze in Liszts Wesen, die Kraft, das Titanenhafte einerseits und die unendliche Weichheit und Zartheit andrerseits, in früheren Jahren noch auseinanderfielen, unvermittelt einander gegenüberstanden, so sehen wir sie jetzt zusammengefaßt in der höhern Einheit des Charakters. Der Sturm und Drang ist vorüber, und fertige, in sich abgeschlossene Gestaltungen zeugen von tiefinnerlicher Sammlung. Entsprechend dieser inneren Reife erscheinen die Werke durchaus maßvoll, plastisch in ihrer Gestaltung, und eine Klarheit ist darüber ergossen, wie sie nur die Schöpfungen ersten Ranges besitzen."

Liszt war nicht minder ein Schriftsteller voll Geist und mit feiner Beobachtungsgabe ausgerüstet. Sein Briefwechsel mit Wagner ist ein Beweis für seine edle Gesinnung. Am 31. Juli 1886, als er als Ehrenpräsident der Bayreuther Festspiele den Parsifalaufführungen beiwohnte, schied er aus dem Leben. In Bayreuth ist sein Grab.

### 15. Aus der neuesten Zeit.

Es ziemt sich hier auch Albert Becker zu nennen, den kürzlich verstorbenen Dirigenten des Berliner Domchors, geboren 1834 in Quedlinburg. Die große B-moll-Messe, das Oratorium „Selig" und die Reformationskantate, dazu seine Orgelstücke sind Werke von bleibender Bedeutung.

Neben ihm sei Martin Blumners gedacht. Geboren wurde er 1827 im Mecklenburgischen. Sein Wirken als Direktor der Singakademie in Berlin und als Mitglied der Akademie der Künste ist unvergessen. Ausgezeichnet durch Schönheit und Kunst sind seine Oratorien „Abraham" und „der Fall Jerusalems", u. a. schrieb er ein achtstimmiges Tedeum und Psalmen.

In eigenartiger Weise wirkungsvoll, ist durch seine

Digitized by Google

weitbekannten Männerchöre Friedrich Hegar von Einfluß geworden, geboren 1841, Direktor der Musikschule in Zürich. Erwähnung verdient sein Oratorium „Manasse".

August Friedrich Martin Klughardt, geboren 1847 in Köthen, trat mit seinen Oratorien „Die Grablegung Christi" und „die Zerstörung Jerusalems" namhaft hervor.

Edmund Kretschmer, geboren 1830, der Komponist der bekannten Oper: „die Folkunger", hat auch auf dem Gebiete der geistlichen Musik geschaffen, er schrieb u. a. eine Messe, die mit einem ehrenvollen Preise gekrönt wurde.

Den Böhmen Anton Dvorák, geboren 1841, in New-York Direktor des National-Konservatoriums, dürfen wir wegen seines Oratoriums „Saint Ludmilla" und eines schönen „Stabat mater" nicht umgehn.

Von den Franzosen tritt mit einem Stabat Louis Théodore Gouvy auf, geboren 1822 in der Gegend von Saarbrücken; auch ein Requiem hat er geschrieben.

Die Messen von Peter Bennoit, geboren 1834, Direktor des Konservatoriums in Antwerpen, sind Zeugnisse einer edeln Schaffenskraft und begeisterten Wollens. Als Flamländer ist Bennoit in deutschem Sinne für die Kunst eingetreten.

Von dem genialen Komponisten Edgar Tinel haben wir das Oratorium „Franziskus". Tinel ist ein Belgier, geboren 1854, Direktor der Kirchenmusikschule in Mecheln; der Musik seines Oratoriums ist technische Meisterschaft eigen, er versteht glänzend zu instrumentieren, eine edle Melodik und dabei etwas Packendes, Effektvolles tritt allenthalben entgegen.

Bei unserm Rundgang durch die geistliche Musik der anderen Nationen, den wir augenblicklich unternehmen, gedenken wir ferner des bedeutenden Requiems von Verhulst. Dieser hat sich als holländischer Hofmusikdirektor nicht minder durch seine geistvollen Messen einen Namen gemacht. 1816 im Haag geboren, starb er 1891 an diesem seinem Geburtsorte.

Digitized by Google

Weiterhin dürfen wir nicht eines genialen Franzosen der neuesten Zeit vergessen, es ist Charles Camille Saint-Saëns. Geboren in Paris im Jahre 1835, war er zuerst Organist an der großen Orgel der Madeleine, später entsagte er der Stellung und ergab sich ganz ausschließlich der Komposition. Ein nach allen Richtungen durchgebildeter Geist von bedeutender Schöpferkraft, hat er u. a. in seinem Weihnachtsoratorium und der Bearbeitung des 18. Psalms für Soli, Chor und Orchester wirkungsvolle Stücke von feinsinniger Empfindung gegeben. Das Romantische greift bei ihm originell und geistreich mit dem Echtklassischen, besonders Sebastian Bachs Tonsätzen, zusammen. Eine Messe, ein Requiem, außerdem Orgelsachen sind ebenso über sein Vaterland hinaus bekannt geworden.

In Italien, der Wiege der schönen Künste, scheint allmählich ein Verfall der geistlichen Musik eingetreten zu sein. Der hohe heilige Ernst ist geschwunden, in der Kirchenmusik wird wenig von Bedeutung geleistet. Nennenswürdig dürfte allein Giuseppe Verdi sein. Der Meister stammt aus der Lombardei und kam dort 1814 zur Welt. Fruchtbar, aber nicht gleichermaßen tiefgegründet, hat er eine Reihe allbekannter Werke auf unserem Gebiete geschaffen. Sein Requiem ist über den ganzen Kontinent hin geachtet. Die unverwüstliche Schöpferkraft Verdis, die bis ins höchste Alter nicht versiegte, hat ebenso sehr Werke von naiver Freundlichkeit wie von geistreicher Reflexion der Welt geschenkt. Des Meisters Tod ist noch frisch im Gedächtnisse, er starb vor zwei Jahren, ein ehrwürdiger Greis auf dem Throne der Kunst.

Digitized by Google

Neunter Hauptabschnitt.

# Schlußabschnitt.

## 1. Bestrebungen zur Hebung der geistlichen Musik in der Neuzeit.

Es darf an dieser Stelle nicht verschwiegen werden, wie mannigfache Bestrebungen gerade in letzter Zeit zur Hebung der kirchlichen Tonkunst hervortreten, wie in edelster Weise versucht wird, ihr, die lange mit geringen Mitteln zu arbeiten gezwungen war und deshalb sehr darnieder liegen mußte, die Wege zu ebnen, die Schätze der Jahrhunderte dem Volke, auch der breiteren Masse, näher zu bringen, den Sinn der schwierigeren Kunstwerke zu erschließen und deren Aufführungen zu sichern.

Wir gedenken zuerst des auf katholischer Seite wirkenden „Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins", der 1867 von dem Priester Dr. Franz Witt in Regensburg gegründet worden ist, und dem im Laufe der Jahre im ganzen Vaterland, soweit nur deutsches Lied ertönt, tausende beigetreten sind und neuerdings selbst in überseeischen Ländern die Anhänger zuströmen. Der Zweck des Vereins ist die Kirchenmusik zu heben, die dem Verfall nach der öden Zeit der rationalistischen Weltanschauung anheimgegeben schien. Der Kirche und der Kunst will der Verein gleichermaßen mit allen Kräften helfen: musterhafte Kunstleistungen auf allen der Kirche dienenden Gebieten der Musik, auch auf dem rein instrumentalen Gebiete, die man auf den Festen des Vereins darbietet, sollen entsprechend erziehlich wirken. Für die Kirchenmusik war ja bis dahin wirklich

Digitized by Google

nicht so sehr viel übrig, ihrer Pflege standen nicht große Gelder zu Gebote. Das sollte nun anders werden.

Der Begründer dieses Cäcilienvereins, Franz Witt, ist am 9. Februar 1834 in Walderbach in der Oberpfalz geboren worden. Zuerst wurde er von seinem Vater in der Kunst der Töne unterrichtet, und während der Gymnasialzeit und bei allen theologischen Studien blieb er seiner Musik getreu. 1856 erhielt er die Priesterweihe, hatte dann eine Stelle auf dem Lande inne; 1859 kam er nach Regensburg als Lehrer am Priesterseminar, wurde 1870 Domkapellmeister in Eichstätt, 1873 Pfarrer von Schatzhofen. Seit 1875 kränkelte er, so verzichtete er auf die Pfarre und lebte als Kanonikus fortan in Landshut. Dort gab er seine „Fliegenden Blätter für Kirchenmusik" heraus sowie die andere Zeitschrift „Musica sacra" und widmete sich der Komposition. Am 2. Dezember 1888 ist er gestorben.

Daß in der evangelischen Kirche ebenso Vereine mit gleicher Tendenz der Pflege und Verbesserung des Kirchengesangs, natürlich auf protestantischer Grundlage, entstanden, ist anzuerkennen. Immerhin arbeiteten sie längere Zeit nicht so zusammengeschlossen, sondern mehr separiert, es fehlte ihnen die machtvoll wirkende Einheitlichkeit. Erst 1875 kam es in Sulz zu dem Anfang eines Zusammenschlusses, als dort das erste evangelische Kirchengesangfest gefeiert wurde. Vier Jahre später vereinigten sich in Worms die hessischen Vereine zu einem ähnlichen Feste, und 1881 begründete sich dann der „Verband Evangelischer Kirchengesangvereine", zu dem aber nur Südwestdeutschland, wenn auch mit vielen Ortsvereinen hielt. Allmählich reihten sich auch im Osten und Norden unseres Vaterlandes die Vereine an, neue entstanden, durch gute Vorbilder angeregt, und schnell war nunmehr die gute und löbliche Sache allgemein und beliebt geworden. 1882 tagte der erste deutsch-evangelische Kirchengesang-Vereinstag in Stuttgart, andere Vereinstage folgten. Derzeit gehören sechzehn Landes- und Provinzialvereine zu dem Verbande, nahezu achthundert Ortsvereine oder Kirchenchöre halten dazu mit etwa 25000 Sängern. Das

Digitized by Google

Vereinsorgan ist das „Korrespondenzblatt der evangelischen Kirchengesangvereine für Deutschland“ und „Siona, Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik“. Die Vereine betrachten es als ihre Aufgabe, die vorhandenen liturgischen Schätze darzubieten, um dadurch die Andacht beim Gottesdienste zu fördern und den musikalischen Geschmack der Gemeinde zu bilden, sie wollen aber auch den kirchlichen Volksgesang durch ihre Arbeit reinigen und erneuern.

* * *

Auch eine Reihe mehr oder minder umfangreicher Zeitschriften sorgen in neuer Zeit dafür, Interesse an echter kirchlicher Musik zu erwecken. Da ist auf katholischer Seite außer der jetzt von Franz Xaver Haberl geleiteten „Musica sacra“ und den „Fliegenden Blättern“, beides Begründungen Dr. Witts, das „Gregoriusblatt“, „Der Kirchenchor“, „Der Chorwächter“, die „Wiener Blätter für Kirchenmusik“, die „Kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift Katschthalers, und Singenbergers „Cäcilia“. Auf evangelischer Seite reihen sich Gottschalgs „Urania“ an und die „Orgel“ von Lubrich und Gruber. Lubrich gibt auch die Fliegenden Blätter des evangelischen Kirchenmusikvereins heraus. Zu den Genannten treten neuerdings viele andere, doch soll deren trockene Aufzählung nicht ermüden. Es genüge allgemein, auf diese Zeitschriftenlitteratur hingewiesen zu haben.

* * *

Aber ebenso hat der mächtig angeregte Forschungstrieb unserer Zeit mit ihrem historischen Sinn gediegene Einzelwerke über bestimmte geeignete Abschnitte aus dem weiten Umfange der Geschichte der geistlichen Musik zu Tage gefördert. Ueber das deutsche Kirchenlied schrieben Winterfeld, Hoffmann von Fallersleben, Wackernagel, Koch, Meister, Bäumker, Kade, über die St. Gallener Sängerschule hat Schubiger, über die Sixtinische Kapelle

Digitized by Google

Schelle geschrieben, von H. Bellermann liegt das epochemachende Werk über die Mensuralmusik vor, Gevaërt lieferte interessante Forschungen über den Ursprung des gregorianischen Kirchengesangs, grundlegend ist ebenso Winterfelds Werk: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" geworden und die umfassende Geschichte der italienischen Kirchenmusik von Masuto u. a. Dazu treten eine Reihe ausgezeichneter Biographien, so über Händel von Chrysander, Bach von Spitta, Palestrina und Orlando Lasso von Bäumker, Dufay von Haberl und Palestrina von Baini. Sie alle haben warmes Interesse für ihre Helden wachzurufen und andere als Nachfolger und ergänzende oder weiter ausführende Mitarbeiter zu gewinnen verstanden.

In trefflichen Sammelwerken haben Rochlitz, Proske, de Witt, Commer, Dehn, Becker, Kade, Coussemaker die Schätze der Niederländer und andere von der Zeit lieblos vernachlässigte Tonwerke wieder der Mitwelt von heute darzubieten sich bestrebt. Von den Großmeistern der Tonkunst hat man gediegene Ausgaben besorgt, ihnen sind für weitere Verbreitung wirkende, billige Editionen gefolgt.

Für die Bedeutung, die der geistlichen Tonkunst in den Bestrebungen der Neuzeit eingeräumt ist, zeugt das Königliche akademische Institut für Kirchenmusik in Berlin, das unter der segensreichen Leitung Professor Radeckes die Aufgabe hat, Organisten, Kantoren, Chordirigenten und Musiklehrer für höhere Lehranstalten, darunter auch die Schullehrerseminare, auszubilden. Der Unterricht ist unentgeltlich, Lehrgegenstände sind Klavier-, Orgel- und Violinspiel, gregorianischer Gesang, Chor- und Sologesang, Harmonielehre, Kontrapunkt, Fugen- und Formenlehre, Partiturspiel und Orgelstruktur.

## 2. Die Orgel im letzten Jahrhundert.

Die Orgel haben wir bei Sebastian Bach verlassen. Es ist erforderlich, einen Blick auf die neue Zeit zu werfen. Durch die gleichschwebende Temperatur hatte man erreicht,

Digitized by Google

daß alle Tonarten spielbar waren und leicht ansprachen. Ganz rein können nur der Gesang und die Streichinstrumente den Ton geben, den Tasteninstrumenten ist es nicht möglich. Der einzige Ausweg ist, den Tonraum einer Oktave in zwölf ganz gleiche Abschnitte zu zerlegen und diese als Halbtöne zu betrachten. Die Orgel wurde durch die glückliche Lösung des Problems zu einem Instrument ersten Ranges erhoben.

Für die Stimmung hat man schon früh eine bestimmte Tonhöhe festgesetzt, nach der man alle Werke einstimmte. Man nannte sie „Chorton" zum Unterschied vom „Kammerton" der bei der Kammermusik gebräuchlichen Orchesterinstrumente. Dieser Chorton wurde etwa 1—1½ Töne tiefer als jener genommen. Späterhin wurden die Bezeichnungen vertauscht und man nannte jetzt die höhere Stimmung Chorton. Der Berliner Kammerton, nach dem die Orgel dann bis in die neuere Zeit gestimmt wurde, war so bemessen, daß das eingestrichene a 880 Schwingungen in der Sekunde machte. Neuerdings ist man heruntergegangen und hat den Pariser Ton gewählt, bei dem der gleiche Ton nur 875 Schwingungen hat.

Berühmt als Orgelbauer war im achtzehnten Jahrhundert in hervorragender Weise Gottfried Silbermann († 1756). Der einfache Bau seiner Werke, die exakte und haltbare Arbeit, die Schönheit des Tons wurden weit und breit anerkannt. Es ist nicht zu verwundern, wenn bei der Sorgfalt, mit der man einen vollen, heiligen Ton zu erreichen trachtete und dabei eine leichte, bequeme Spielart erstrebte, im achtzehnten Jahrhundert eine reiche Litteratur zu erstehn beginnt, die sich mit dem Orgelbau befaßt und auf die Wünsche der Verbesserung und der Vervollkommnung genau und sorgfältig eingeht. Der Organist J. G. Töpfer in Weimar (1791—1870) hat zuerst in seiner epochemachenden Schrift genügende, wissenschaftliche Grundsätze über die Orgelbaukunst aufgestellt; der rührige Orgelbaumeister Johann Friedrich Schulze in Paulinenzelle hat sich darnach gerichtet und sich einen Ruf erworben. Auch der Abbé

Digitized by Google

Vogler war im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts um einen rationellen Orgelbau bemüht. Walker in Ludwigsburg erfand dann das An- und Abschwellen des ganzen Werkes, ebenso wurde das Echowerk eingefügt. Wenn wir an Buchholz, Ibach, Friedrich Ladegast in Weißenfels, Schlag und Söhne in Schweidnitz, Sauer in Frankfurt a. O. als bekannte Meister der letzten Zeit denken, so verdient daneben Hervorhebung, daß auch minder bekannte Meister Bedeutendes in ihrem Fache leisten. Die Präzision und Gewissenhaftigkeit, mit der, um nur einen zu nennen, Kienscherf in Eberswalde arbeitet, ist auf das beste erprobt. Den früher starren Ton hat man in letzter Zeit vorzüglich verstanden, schmiegsam und weich und zugleich edel und erhebend zu gestalten. Die Werke der Neuzeit haben große Kraft und Fülle und doch auch Klangschönheit, ohne „Brüllorgeln" wie einst zu sein.

Von Orgelkomponisten der Neuzeit, soweit sie nicht in den vorhergehenden Paragraphen bereits erwähnt worden sind, stellen wir hier zusammen außer Bachs Söhnen Kittel, Kirnberger, Krebs, Homilius, Vierling, Fischer, Umbreit, Rink, Mendelssohn, Hesse, Schneider, Engel, Herzog, Volckmar, Schumann, fernerhin Ritter, Kiel, Brosig, Merkel, Haupt, Flügel, Dienel, Liszt.

### 3. Das Kirchenlied, jetziger Stand und Ausblick in die Zukunft.

Das Kirchenlied selbst hat endlich im neunzehnten Jahrhundert gebührende Beachtung und eine liebevolle Pflege gefunden. Noch am Anfang des Jahrhunderts war das Kirchenlied dem Rationalisten nicht das, was es sein soll, Glaubens- und Lebenszeichen der Gemeinde, sondern man sah in ihm lediglich ein Mittel der Erbauung und Belehrung, wie man denn ja auch den ganzen Gottesdienst nur unter dem Gesichtspunkte der Belehrung, die Kirche als die Schule der Großen, die Predigt als eine Art Vortrag zur „Bildung" des Menschen auffaßte. Das Lied wurde vom „Prediger"



Digitized by Google

nach der „vorhabenden Predigt“ ausgewählt, das „singende Lesen“ des Liedes geschah langsam und noch langsamer, weil das „am tauglichsten“ und „von höchster Feierlichkeit und Würde sei“.

Die vielen Abweichungen in Text und Melodie, die immer weiter einrissen, hatten schon im achtzehnten Jahrhundert die kirchlichen Behörden bestimmt, einzugreifen und sich der Sache anzunehmen. Im Jahre 1751 konnte der dänische Staatsmann Moser eine Sammlung von 250 verschiedenen Gesangbüchern aufstellen, die fünfzigtausend Lieder enthielten. Statt der strengen Kernlieder hatten aber meist nur Tändeleien Bürgerrecht, die wässerige Moral der Aufklärung beherrschte das Feld. Alles schrie förmlich nach Reform. Man muß doch die Gemeinde ins Auge fassen, wie sie sein soll und nicht wie sie leider ist.

Aus einem Extrem fiel man dabei aber in das andere. Es ist durchaus natürlich und zu erklären, aber doch verkehrt: man wollte, als die erste Einsicht von der Bedeutung des Kirchenliedes kam, und bei dem erwachenden Interesse für geschichtliche Forschung die ältesten Urtexte mit allen dogmatischen und stilistischen Härten des sechzehnten Jahrhunderts den Gemeinden aufdrängen und die Entwickelung der Sprache, der Musik, der Weltanschauung in das alte Bett vergangener Zeiten zurückleiten.

Das „Eisenacher Gesang- und Choralbuch“, das die Eisenacher Kirchenkonferenz 1853 veranlaßte, hat darin den evangelischen Kirchen eine erwünschte Norm für die Auswahl und Bearbeitung der Lieder und zugleich einen Grundstock von 150 Kernliedern zur gleichmäßigen Einbürgerung zu geben versucht. Daß der Zeitgeist dabei aber doch berechtigte Konzessionen verdiene, wollte man nicht einsehen; und doch ist die Sprache in fortwährender Umbildung und Veränderung begriffen, dazu sind die religiösen Gedanken auch in den Jahrhunderten andere geworden, die musikalischen Gesetze aber gleichfalls Schwankungen unterworfen gewesen. Die „unverfälschten“ alten Sachen deshalb mit allen überlebten Wendungen und Sprach-

Digitized by Google

sonderbarkeiten zu bieten, geht nicht an. Wirklich hat sich dagegen auch bald genug ein lebhafter Kampf erhoben, und die Leute dürften heute zu zählen sein, die diesem strengsten Extrem noch das Wort reden wollen.

Es wird augenblicklich weniger bestritten, daß Veränderungen zulässig seien, als vielmehr die ernste Pflicht ins Gewissen gerufen, solche schonend und im Geiste des ursprünglichen Wesens des Liedes vorzunehmen. Auch ist man von dem Grundsatze abgewichen, als könne nach 1750 kein echtes Kirchenlied mehr angenommen werden; denn solche willkürlich festgesetzte Zahl hat schwere Bedenken wider sich. Immerhin ist die ganze Sache noch in der Schwebe und derzeit ein definitiver Abschluß noch nicht erreicht. Was die Melodien im besonderen anbelangt, so ist es sehr erfreulich, daß eine ansehnliche Zahl neuerer Choral-Bearbeitungen erschienen ist, die aufzuzählen hier nicht der Ort wäre. Es ist sehr die Frage, ob gegenwärtig rhythmisch oder mit gleichlangen Choralnoten gesungen werden soll. Das eine und das andere hat seine Fürsprecher. Die gleichlangen Noten, ein Cantus firmus, sind leichter und faßbarer, das rhythmische Singen dagegen schwunghafter, lebensvoller, packender, hinreißender. Jedenfalls sind in beiden Fällen, mag man sich für das gleichmäßig abgemessene Singen oder für lebendigere Gestaltung des Gesanges entscheiden, gewisse Grundsätze festzuhalten. So ist bei den Liedern die richtig passende Melodie zu wählen. Es ist gegen alles Gefühl, wenn z. B. im Marienwerderschen Gesangbuche das Passionslied: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist" nach der Melodie des glücklichen Weihnachtsliedes gesungen werden soll: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her." Sodann kommt es bei den Melodien auf die richtige Tonhöhe an, daß jedermann in der Gemeinde bequem mitsingen kann, auf würdige Harmonisierung, die nicht nach Effekten hascht, aber auch nicht lax und langweilig ist, und auf zweckmäßige Registrierung der Orgel, die den Gesang nicht zu übertönen, aber zu stützen und in gewissem Sinne zu leiten hat. Außerdem müssen die unglaublich



Digitized by Google

geschmackwidrigen Zwischenspiele wegfallen, die gar keinen ästhetischen Sinn haben.

Daß die Volksschule nach den gesetzlichen Bestimmungen mitzuwirken hat, um Sinn und Liebe für das Volkslied nicht allein, sondern auch besonders für das geistliche Lied zu erwecken und zu pflegen, ist mit inniger Freude anzuerkennen.

In allem aber wird es erforderlich sein, bei der Entscheidung in der Frage nach der Zukunft der Kirchenmusik, die in unsere, der Lebenden, Hand gegeben ist, zähe Ausdauer zu bewahren, die keine Geduld verliert, und ruhige Besonnenheit, die nüchtern abzuwägen versteht. Überstürzung und unangebrachter Eifer erwecken nur Konflikte und nützen nichts.

Das aber muß das Ziel sein, den Einfluß der Musik auf die Geistes- und Herzensbildung, auf Glauben und Sitte, der klar für den Denkenden zu erkennen ist, in guter Weise zu nutzen. Denn wie die triviale und frivole Musik die schädlichste Einwirkung ausüben muß, so hebt edle, erhabene Tonkunst den Menschen und die menschliche Gemeinschaft. Wenn tändelnde Weisen und niedrige Sätze dem Ohr ertönen, so wird das Herz auch nicht zu hehren und bedeutenden Gefühlen gebracht. Mendelssohn sagt einmal darüber: „Ein Volk, dem man fortwährend Gemeines in der Musik bietet, muß zu Grunde gehn.“ Er hat recht, aber feierliche Töne heiliger Begeisterung erzeugen Wärme und Inbrunst des Denkens und Wollens. So möge die geistliche Musik fürderhin eine wahre Hüterin des Evangeliums sein.

Digitized by Google

# Namen- und Sachregister.


| | Seite |
|---|---|
| Accentus | 11 |
| Agricola, Martin | 53 |
| Ahle d. Ältere | 74 |
| „ d. Jüngere | 74 |
| Albrechtsberger | 126 |
| Allegri, Gregorio | 34 |
| Altnikol, Joh. Christ. | 98 |
| Ambrosius | 7 |
| Anerio, Felice | 34 |
| Antiphoniengesang | 6, 7 |
| Arcadelt, Jakob | 23 |
| Aßmayer, Ignaz | 131 |
| Astorga, Emanuele d' | 49 |
| Authentische Tonarten | 9 |
| Bach, J. Seb. 40, 74, 87, | 175 |
| „ Friedemann | 96 |
| „ Philipp Emanuel | 97 |
| Baini, Giuseppe Abbate | 175 |
| Balde, Jakob | 61 |
| Bargiel, Woldemar | 159 |
| Barth, Hermann | 96 |
| Basso continuo | 47 |
| Bäumker, Wilh. | 174 |
| Becker, Albert | 169 |
| Beethoven, Ludw. van 84, | 124 |
| Bellermann, Heinr. | 175 |
| Benedetti, Jacopo de' | 25 |
| Benevoli, Orazio | 35 |
| Bennet, Will. Sterndale | 156 |
| Bennoit, Peter | 170 |
| Berlioz, Hektor | 165 |
| Bernabei, Giuseppe Ercole | 35 |
| Beza, Theod. v. | 23 |
| Bitter, Karl Herm. | 96 |
| Blumner, Martin | 169 |
| Bodenschatz, Erhard | 57 |
| Böhm, Georg | 88 |
| Borromaeus, Kardinal | 32 |
| Brahms, Joh. | 161 |
| Brockes | 75 |
| Brosig, Max | 161, 177 |
| Bruch, Max | 157 |
| Bruckner, Anton | 160 |
| Buxtehude, Dietrich | 70, 89 |
| Cäcilienverein | 172 |
| Caldara, Antonio | 49 |
| Calvisius, Seth | 57, 74 |
| Cantus firmus | 11 |
| Carissimi, Giacomo | 48 |
| Celano, Thomas a | 25 |
| Cherubini, Luigi | 105 |
| Chiomusos s. Schneesing. | |
| Choral, gregorianischer | 8 |
| Choralbuch, erstes | 54 |
| Choralbücher, neuere | 179 |
| Chorton und Kammerton | 176 |


Digitized by Google

| | Seite |
|---|---|
| Chrysander . . . . | 86, 175 |
| Clemens non papa . . | 23 |
| Commer, Franz . . . | 175 |
| Concentus . . . . . | 11 |
| Corner, Gregor . . . . | 61 |
| Coussemaker, Charles Edmond Henry de . . . | 175 |
| Dachstein, Wolfgang . . | 53 |
| Dehn, Siegfried . . . | 175 |
| Demantius, Chr. . . . | 58 |
| Denis, Joh. Michael . | 61 |
| Dienel, Otto . . . . | 177 |
| Doles, J. Fr. . . . | 98, 114 |
| Doppelchöre bei Willaert | 22 |
| Ducis, Benedikt . . . | 54 |
| Dufay, Willem . . . | 18, 175 |
| Dunstable, John . . . | 17 |
| Dur- und Mollsystem . | 73 |
| Durante, Francesco . . | 49 |
| Dvorák, Anton . . . | 170 |
| Eccard, Johann . . . | 55 |
| Eisenacher Gesang- und Choralbuch . . . . | 178 |
| Engel, David . . . . | 162 |
| Erfindung d. Notendruckes | 21 |
| Erythräus, Gotthard . . | 57 |
| Eybler, Jos. v. . . . . | 131 |
| Fasch, Karl . . . . . | 114 |
| Feo, Francesco . . . . | 50 |
| Figuralmusik . . . | 11, 20 |
| Fischer, Mich. Gotth. | 98, 177 |
| Flagellanten . . . . . | 43 |
| Flügel, Ernst . . . . | 177 |
| Frank, Melch. . . . . | 58 |
| Franko v. Köln . . . | 16 |
| Franz, Robert . . . . | 160 |
| Frescobaldi, Girolamo . | 64 |
| Freylinghausens Gesangbuch . . . . . | 115 |
| Froberger, Jakob . . | 67, 88 |
| Fux, Joh. Jos. . . . . | 100 |
| Gabrieli, Andr. . . . | 40 |
| „ Giovanni | 40, 62, 175 |
| Gallus, Jakob . . . . | 60 |
| Gaßmann, Florian Leop. | 113 |
| Geißlerfahrten . . . . | 43 |
| Gellert, Christ. Fürchteg. | 115 |
| Generalbaß . . . . . | 47 |
| Gesang der ersten Christenheit . . . . . | 6 |
| Gesangbuch, erstes evang. | 54 |
| Gevaert, François Auguste | 175 |
| Glareán-Loriti . . . . | 21 |
| Glossenlieder . . . . . | 44 |
| Gluck, Christoph . . . | 102 |
| Gossec, François Joseph | 131 |
| Goudimel, Claude . . | 23, 55 |
| Gouvy, Louis Théodore | 170 |
| Graun, Karl Heinr. . . | 101 |
| Gregor I. d. Gr. . . . | 8 |
| Gregorianischer Choral | 8, 175 |
| Grell, Aug. Ed. . . . | 153 |
| Guido v. Arezzo . . . | 13 |
| Haberl, Frz. X. . | 174, 175 |
| Hammerschmidt, A. . . | 74 |
| Händel, Gg. Fr. . . | 79, 175 |
| Hasse, Joh. Ad. . . . | 100 |
| Haßler, Hans Leo | 40, 56, 60 |
| Haupt, Karl Aug. . . . | 177 |
| Hauptmann, M. . . . | 156 |
| Haydn, Joseph . . . . | 107 |
| Haydn, Michael . . . | 113 |


Digitized by Google

| | Seite |
|---|---|
| Hegar, Friedrich | 169 |
| Hermann, Nik. | 53 |
| Herzog, Joh. G. | 177 |
| Hesse, Adolf Fr. | 159, 177 |
| Hiller, Ferdinand | 152 |
| Hiller, Joh. Ad. | 105 |
| Hoffmann von Fallersleben | 174 |
| Homilius, G. A. | 98, 113, 177 |
| Hucbald | 14 |
| Ibachs Orgelbauanstalt | 177 |
| Improperien Palestrinas | 31 |
| Isaak, Heinrich | 23 |
| Jadassohn, Sal. | 156 |
| Jomelli, Nicolo | 50 |
| Josquin des Prés | 21 |
| Jubilationen | 24 |
| Kade, Otto | 174, 175 |
| Kammerton | 176 |
| Kanon | 18 |
| Karl der Große | 13 |
| Katschthalersche Zeitschrift | 174 |
| Kerl, Kaspar | 69, 88 |
| Keyser, Reinh. | 74, 80 |
| Kiel, Friedrich | 162, 177 |
| Kienscherf, Gebrüder, Orgelbauer | 177 |
| Kindelwiegelieder | 44 |
| Kirchengesangfeste | 173 |
| Kirchengesangvereine | 173 |
| Kirchenmusikinstitut | 175 |
| Kirchentonarten. | 9 |
| Kirleisen | 26 |
| Kirnberger, Johann Phil. | 177 |
| Kittel, Joh. Chr. | 177 |
| Klein, Bernhard | 130, 152 |
| Klughardt, August Friedrich Martin | 170 |
| Konzil von Trient | 29 |
| Kontrapunkt | 15 |
| Krebs, Joh. L., | 98, 177 |
| Kretschmer, Edmund | 170 |
| Krüger, Johannes | 74 |
| Kuhnau, Johann | 92 |
| Lachner, Franz | 134, 155 |
| Ladegast, Friedr. | 177 |
| Lassus, Orlandus | 40 |
| Laufenberg, H. v. | 45 |
| Leisen | 26 |
| Leisentritt, Joh. | 61 |
| Liszt, Franz | 167, 177 |
| Liturg. Dramen | 35 |
| Loriti, Heinrich | 21 |
| Lotti, Antonio | 49, 80 |
| Löwe, Karl | 155 |
| Lubrich, Fritz | 174 |
| Luther, Martin | 51 |
| Maistre, M. le | 54 |
| Mangold, K. L. | 162 |
| Marchand, Louis | 90 |
| Marot, Clement | 23 |
| Marschall, Sam. | 57 |
| Marx, A. Bernh. | 157 |
| Mattheson, Joh. | 72, 76, 80 |
| Mehrstimmigkeit, erste Versuche | 14 |
| Meinardus, Ldw. Siegfr. | 162 |
| Meister, Karl S. | 174 |
| Mendelssohn, F. | 142, 177 |
| Mensuralmusik | 15 |
| Merkel, G. Ad. | 177 |
| Merulo, Claudio | 40 |


Digitized by Google

| | Seite |
|---|---|
| Meſſe, älteſte | 18 |
| Miſchlieder | 27 |
| Molique, Bernh. | 159 |
| Monteverde, Cl. | 47 |
| Morales, Chriſtofero de | 23 |
| Mozart, W. A. | 84, 116 |
| Muffat, Georg | 70 |
| Muris, Joh. de | 16 |
| Myſterien | 35 |
| Nanini, Giovanni Maria | 34 |
| Naumann, J. G. | 102 |
| Neri, Filippo | 37 |
| Neumen | 12 |
| Nicolai, Otto | 152 |
| Niederländer | 17 |
| Notendruck | 21 |
| Notenſchrift, älteſte | 13 |
| Notker Balbulus | 24 |
| Obligate Inſtrumente | 47 |
| Ockenheim, J. | 20 |
| Oratorianer | 37 |
| Oratorium, Urſprung | 37 |
| Organum Hucbalds | 15 |
| Orgel, älteſte | 37 |
| Orgelſtücke, älteſte | 39 |
| Orgeltabulatur | 39 |
| Orlando Laſſo | 40, 55, 175 |
| Oſiander, Lukas | 56 |
| Pachelbel, Joh. | 66, 88 |
| Paleſtrina, Pierluigi da | 30, 175 |
| Parabosco, Organiſt | 40 |
| Paulmann, K., | 39 |
| Pedal der Orgel | 38 |
| Pergoleſe, Giovanni Battiſta | 50 |
| Pitoni, Ottavio | 49 |
| Plagale Tonarten | 9 |
| Polyphone Schreibart | 19 |
| Porpora, Nicolo | 108 |
| Porta, Fra Conſtanza | 22 |
| Praetorius, Hieronymus | 59 |
| Praetorius, Jak. | 59 |
| Praetorius, Mich. | 58, 62 |
| Prés, Josquin des | 21 |
| Proſen | 24 |
| Proske, Joſeph | 175 |
| Radecke, Robert | 175 |
| Raff, Joſ. Joach. | 157 |
| Reichardt, J. Fr. | 105 |
| Reinecke, Karl | 156 |
| Reinken, Adam | 70, 88 |
| Reinthaler, Karl | 162 |
| Reiſſiger, Karl G. | 151 |
| Reſinarius, B. | 54 |
| Rhaw, Georg | 54 |
| Rheinberger, J. | 161 |
| Rhythmiſcher Geſang | 179 |
| Richter, E. F. Ed. | 161 |
| Rietz, Julius | 156 |
| Rinck, Joh. Chr. | 98 |
| Riſt, Johann | 74 |
| Ritter, Aug. G. | 177 |
| Robert von Frankreich | 26 |
| Rochlitz, Joh. F. | 175 |
| Rolle, Joh. Heinr. | 113 |
| Romantiker | 133 |
| Rore, Ciprian de | 22 |
| Roſſini, Giacomo | 129, 132 |
| Rubinſtein, Ant. | 160 |
| Rungenhagen, Karl Fr. | 157 |
| Sachs, Hans | 53 |
| Saint-Saëns, Charles Camille | 171 |


Digitized by Google

| | Seite |
|---|---|
| Salieri, Antonio | 126, 134, 167 |
| Salzburg, Joh. v. | 44 |
| Sängerschulen, älteste | 13 |
| Sänger der Kirchenlieder | 52 |
| Sarti, Giuseppe | 105 |
| Sauer, Orgelbauanstalt | 177 |
| Scarlatti, Alessandro | 48, 80 |
| Scarlatti, Domenico | 49, 80 |
| Scheffler, Joh. | 61 |
| Scheidemann, David | 58 |
| Scheidt, Samuel | 66 |
| Schein, Johann Herm. | 73 |
| Schelle | 175 |
| Schicht, Johann Gottfried | 130 |
| Schlag u. Söhne | 177 |
| Schnabel, Joseph Ignaz | 131 |
| Schneesing, Joh. | 53 |
| Schneider, Friedr. | 131, 160, 177 |
| Schop, Johann | 74 |
| Schreck, Gustav | 162 |
| Schröter, Leonh. | 54 |
| Schubert, Franz | 133 |
| Schubiger, Anselm | 174 |
| Schulze, Johann Friedr. | 176 |
| Schumann, Rob. | 149, 177 |
| Schütz, Heinrich | 40, 62 |
| Senfl, Ludwig | 54 |
| Sequenzen | 24 |
| Sext als Konsonanz | 16 |
| Silbermann, Gottfried | 176 |
| Silesius, Angelus | 61 |
| Singenbergersche Zeitschrift | 174 |
| Sohr, Peter | 74 |
| Spee, Friedr. v. | 61 |
| Spener | 115 |
| Spitta | 66, 175 |
| Spohr, Ludwig | 137 |
| Stadler, Maximilian Abbé | 131 |
| Stehle, Gust. Ed. | 163 |
| Stöltzel, Heinrich | 113 |
| Suriano, Franc. | 35 |
| Süßmayer, Frz. | 121 |
| Sweelinck, Joh. Peter | 40, 70 |
| Tabulatur der Orgel | 39 |
| Telemann, Georg Philipp | 75, 98 |
| Temperatur, gleichschwebende | 66 |
| Tenor | 19 |
| Terz als Konsonanz anerkannt | 16 |
| Tinel, Edgar | 170 |
| Tonarten bei Gregor | 9 |
| Tonschrift, alte | 12 |
| Tonsetzer beim Kirchenlied | 52 |
| Töpfer, Johann Gottlieb | 176 |
| Tremolo, erster Gebrauch | 48 |
| Tridentiner Konzil | 29 |
| Übergang der alten in die neueren Tonarten | 73 |
| Ulenberg, Kaspar | 61 |
| Umbreit, Karl Gottlieb | 177 |
| Vehe, Michael | 60 |
| Verdi, Giuseppe | 171 |
| Verhulst | 170 |
| Viadana, Ludovico | 47 |
| Vierling, Georg | 159, 177 |
| Vitellozzi, Kardinal | 32 |
| Vittoria, Tommaso Ludovico da | 34 |
| Vogler, Abbé Georg | 177 |
| Vogler, Johann Kaspar | 98 |


Digitized by Google

| | Seite |
|---|---|
| Vogt, Johann . . . . | 162 |
| Volckmar, Wilhelm Valentin . . . . . | 177 |
| Volkmann, Rob. . . . | 157 |
| Volksschule mitwirkend beim Kirchengesang . | 180 |
| Vulpius, Melchior. . . | 58 |
| Wackernagel, Karl Ed. Philipp. . . . . | 174 |
| Walker, Orgelbauanstalt. | 177 |
| Walther, Johs. . 52, 53, 54 | |
| Weber, Karl Maria von | 139 |
| Werkmeister, Andreas . | 66 |
| Wieck, Klara . . . . . | 150 |
| Willaërt, Adrian . . . | 22 |
| Winterfeld, Karl von 174, | 175 |
| Witt, de . . . . . | 175 |
| Witt, Franz . . . 173, | 174 |
| Zachau, Friedrich Wilhelm | 79 |
| Zarlino, Giuseppe . . . | 22 |
| Zeitschriften über Kirchenmusik . . . . . | 174 |
| Zelter, Karl Fr. . . . | 142 |


# Literaturangaben

## von Werken über die geistliche Musik.


**Ambros,** Geschichte der Musik. 5 Bde. Leipzig, Leuckart.
**Naumann,** Illustrierte Geschichte der Musik. Stuttgart, Spemann.
**Reißmann,** Illustr. Geschichte der Musik. Leipzig, Fues.
**Riemann,** Katechismus der Musikgeschichte. Leipzig, Max Hesse.
**Krause,** Darstellungen aus der Geschichte der Musik. Göttingen, Dieterich.
**Haberl,** Bausteine der Musikgeschichte.

---

**Rochlitz,** Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
**von Winterfeld,** Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Leipzig, ebenda.
**N. Schlecht,** Geschichte d. Kirchenmusik. Regensb., Coppenrath. 1871.

---

**Riemann,** Die Entwickelung unserer Notenschrift. Leipzig, Br. & H.
**Gevaert,** Der Ursprung des Römischen Kirchengesangs. Deutsch von Riemann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1891.
**Morin,** Der Ursprung des Römischen Kirchengesangs. Eine Antwort auf Gevaerts Abhandlung.
**Haberl,** Wilhelm du Fay. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1885.

---

**Bäumker,** Palestrina. Freiburg, Herder. 1877.


Digitized by Google

**Baini,** Über das Leben und die Werke Paleſtrinas, überſetzt von Kandler. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
**von Winterfeld,** Paleſtrina und ſeine Bedeutung für die Tonkunſt. Breslau, Aderholz.
**Delmotte,** Biographiſche Notiz über Roland de Lattré, überſetzt und mit Anmerkungen verſehen von Dehn. Berlin. 1837.
**Schletterer,** Vortrag über Pergoleſe. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

---

**Wangemann,** Geſchichte des Oratoriums. Demmin, A. Frantz.
**Bitter,** Geſchichte des Oratoriums. Berlin, Oppenheim.
**Böhm,** Das Oratorium. Leipzig, Weber.
**Chryſander,** Über das Oratorium. Schwerin, Örtzen & Schöpke.

---

**Chryſander,** Das Leben Händels. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
**G. M. Meyer,** Biographie Händels. Berlin, Bahn.
**Schölcher,** Biographie Händels. Leipzig, Brockhaus.
**Reißmann,** Georg Friedrich Händel. Leipzig, Liſt & Francke.

---

**Bitter,** Joh. Seb. Bach. Berlin, W. Weber.
**Spitta,** Joh. Seb. Bach. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
**Barth,** Joh. Seb. Bach. Berlin, Schall.

---

**Pohl,** Joſeph Haydn. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1875. 1882.
**Reißmann,** Joſeph Haydn und ſeine Werke. Leipzig, Liſt & Francke.
**Schmidt,** Haydn. Berlin, Harmonie.
**van Niſſen,** Biographie Mozarts. 1828.
**Jahn,** Mozarts Leben. 2. Aufl. 2 Bde. Leipzig, Br. & H.
**Nohl,** Mozarts Leben. Leipzig, Abel.
**Marx,** Beethovens Leben u. Schaffen. 2 Bde. Berlin, Janke. 1859.
**Schindler,** Biographie Beethovens. 2 Bde. Münſter, Aſchendorff. 1840.
**Thayer,** Beethovens Leben. 3 Bde. Berlin, Weber. 1866—70.
**Menſch,** L. van Beethoven. Leipzig, Leuckart.
**Hiller,** L. van Beethoven. Leipzig, Leuckart.
**Nohl,** Beethovens Leben. Leipzig, Abel. 1864—1877.
**v. Frimmel,** L. van Beethoven. Berlin, Harmonie. 2. Aufl. 1902.

---

**Kreißler von Hellborn,** Biographie Schuberts. Wien, Gerold.
**Reißmann,** Fr. Schubert, ſein Leben und ſein Wirken.
**Heuberger,** Franz Schubert. Berlin, Harmonie.
**Reißmann,** C. M. von Weber, ſein Leben und ſeine Werke. Leipzig, Liſt & Francke.
**Gehrmann,** C. M. von Weber. Berlin, Harmonie.

---

**Reißmann,** Mendelsſohn, ſein Leben und ſeine Werke. Leipzig, Liſt & Francke.

Digitized by Google

**Lampadius,** Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Gesamtbild seines Lebens und Schaffens. Leipzig, Leuckart.
**Elise Polko,** Erinnerungen an Mendelssohn. Leipzig, Brockhaus.

---

**Abert,** Robert Schumann. Berlin, Harmonie. 1902.

---

**Ambros,** Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart Leipzig, Matthes.
**Ambros,** Robert Franz, eine Studie. Leipzig, Leuckart.
**Becker,** Die Tonkünstler des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Kößling.
**Deiters,** Johannes Brahms. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
**Köhler,** Joh. Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte. Hannover, Simon.
**Reimann,** Johs. Brahms. Berlin, Harmonie.
**Löwe,** Selbstbiographie, herausg. v. K. H. Bitter. Berlin, Müller.
**Bulthaupt,** Löwe. Berlin, Harmonie.
**Marx,** Die Musik des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Br. & H.
**Naumann,** Deutsche Tondichter von Bach bis auf die Gegenwart. Berlin, Oppenheim.
**Naumann,** Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin, Oppenheim.
**Ramann,** Fr. Liszt als Künstler und Mensch. Leipzig, Br. & H.
**Riehl,** Musikalische Charakterköpfe. 3 Bde. Stuttgart, Cotta.
**Anton Rubinstein,** Die Kunst und ihre Meister. 1892.
**Saran,** Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied. Leipzig, Leuckart.
**Reitzel,** Saint-Saëns. Berlin, Harmonie.
**Perinello,** Verdi. Berlin, Harmonie.
**Musikheroen** der Neuzeit. Leizig, Max Hesse.

---

**Hölscher,** Das deutsche Kirchenlied vor der Reformation. Münster, Regensburg. 1848.
**Hoffmann von Fallersleben,** Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Hannover, Rümpler. 3. Ausg. 1861.
**Wackernagel,** Das deutsche Kirchenlied von Luther bis auf Nikolaus Hermann. Stuttgart.
**Wackernagel,** Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes. Leipzig, Teubner.
**C. v. Winterfeld,** Der evangel. Kirchengesang. 3 Bde. Leipzig, Br. & H.
**Unsere Kirchenliederdichter.** 3 Bde Hamburg, Gustav Schlößmann (G. Fick). geb. à 1.50.

---

Buchdruckerei Ernst Röttger, Kassel.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

776
B284g

Digitized by Google

Digitized by Google